YVE-ALAIN BOIS

Matisse *et* Picasso

Matisse *et* Picasso

YVE-ALAIN BOIS

Flammarion

MUSÉE NATIONAL
DN_4
DOCUMENTATION
16087
D'ART MODERNE

Sommaire

10

Introduction : Quatre coins

Dialogue - Méprise - Rivalité - Échecs

24

Chapitre I – Langues étrangères

Voir « comme » - Le système de Matisse - Premiers accrochages

32

Chapitre II – À la fin des années 20 : Le décor

Un vieux lion ? - Crise - La bataille de *Cahiers d'art* - Taquinerie - Sculpture : premier round

56

Chapitre III – Premier acte : Piques et répliques (1930-1932)

Le revenant – Sculpture : deuxième round - Métamorphoses - La razzia de Picasso - Matisse se voit offrir un enterrement de première classe - Sculpture : troisième round - Belles endormies - Ex aequo

76

Chapitre IV – Deuxième acte : Partenaires, derechef (1932-1939)

Illustration, équivalence, décoration - *La Danse* - Dessiner comme on danse - Picasso tire plus vite que son ombre - Violence - Trêve - Le tour de Matisse - Le retour de Picasso - Tango public et privé

128

Chapitre V – Troisième acte : Vies parallèles (1940-1944)

Au nord comme au sud - Troc - Peindre avec des briques : premier round - Floraison dessinée - La fièvre matisséenne de Picasso

178

Chapitre VI – Quatrième acte : Retrouvailles (1944-1954)

Officiels au salon - Exportations diplomatiques - Visite - *La Joie de vivre* - Peindre avec des briques : deuxième round - *All-over* ou pas - Temple contre chapelle - Dernière volée

230

Coda : Picasso en deuil

Notes

Chronologie

Bibliographie

Index

Quatre coins

« On compare toujours Matisse à Picasso », écrit l'artiste japonais Riichiro Kawashima en janvier 1933 :

> Il y a déjà longtemps [en 1913], alors que Picasso habitait dans un atelier à la mode qui donnait sur le cimetière Montparnasse [...] je lui demandai : «Aimez-vous Matisse ? » Il ouvrit grand ses yeux brillants et me dit : « Et bien, Matisse peint de beaux et élégants tableaux. Il est compréhensif. » [...] Quand j'ai rendu visite à Matisse il y a quatre ans [1929], je lui ai demandé : « Que pensez-vous de Picasso ? » Après un moment de silence, il m'a répondu : « Il est capricieux et imprévisible, mais il comprend les choses[1]. »

Chacun des deux peintres reconnaît une différence (élégance, caprice), et chacun offre un éloge laconique (« il est compréhensif », « il comprend les choses »). Mais la symétrie ne s'arrête pas là. Considérons la situation de deux œuvres séparées par une quinzaine d'années : à la fin du printemps 1916, Matisse peint *Nature morte aux coloquintes* (fig. 2) ; en mars 1932, Picasso peint *Nature morte : buste, coupe et palette* (fig. 3). Peut-on imaginer une paire d'œuvres plus semblables ? Mais comment expliquer la ressemblance de ces deux tableaux ?

L'explication standard – Matisse aurait « influencé » Picasso – est très peu satisfaisante. La notion même d'influence, avec ses connotations de passivité, s'accorde très mal avec ce que l'on sait de Picasso et de son exploitation omnivore de tous styles, passés comme présents. Il serait tout aussi farfelu de dire que Picasso a été « influencé » par Ingres dans les portraits qu'il peignit à la fin de la Première Guerre mondiale, ou par Delacroix dans sa série des *Femmes d'Alger* réalisée en 1954-1955 : les portraits sont conçus comme des pastiches, et la série de toiles d'après l'artiste du XIXe siècle exprime un désir humaniste de rassembler le passé dans un présent éternel[2]. En mars 1932, Picasso s'occupe de Matisse comme il s'occupe en d'autres occasions de Ingres ou de Delacroix : il a une idée en tête.

En 1932, Picasso préparait anxieusement sa première grande rétrospective, prévue pour juin-juillet aux Galeries Georges Petit – exactement un an après la rétrospective de Matisse qui s'était tenue au même endroit. Dire que Picasso pensait alors à Matisse est une litote. Mais pourquoi répond-il à *Nature morte aux coloquintes* à ce moment précis[3] ? Avait-il quelque chose à communiquer à Matisse, un compte à régler, un correctif à proposer ?

Picasso savait très bien que Matisse avait peint sa nature morte en réponse au cubisme, et que cette toile constituait l'une des rares instances où Matisse avait réussi un mariage entre son propre système compositionnel et l'idiome cubiste. En 1916, ce tableau marquait aussi l'apogée d'un échange particulièrement vivace entre les deux peintres.

Afin de mieux suivre cet échange, introduisons une lettre du marchand Léonce Rosenberg à Picasso, datée du 25 novembre 1915, lettre dans laquelle Rosenberg parle de la visite récente de Matisse à sa galerie (Rosenberg surnomme Matisse le « maître des poissons rouges », en référence à *Poissons rouges et palette* [fig. 5]). Après avoir montré à Matisse deux toiles de Picasso – l'*Arlequin* (fig. 4) et la *Nature morte verte* (Z. II**, 485 ; The Museum of Modern Art, New York), Rosenberg fait son rapport à Picasso :

> Le maître des « poissons rouges » a été, comme moi, un peu interloqué à première vue. Votre *Arlequin* est une telle révolution sur vous-même que ceux qui étaient habitués à vos compositions antérieures sont un peu déroutés [...] Après avoir vu et revu votre tableau, il a honnêtement reconnu qu'il était supérieur à tout ce que vous avez fait et que c'était l'œuvre qu'il préférait à toutes celles que vous avez créées. J'ai mis à côté de *Arlequin* votre nature morte à fond vert ; vous ne sauriez imaginer combien ce dernier tableau, tout en conservant de magnifiques qualités de matière, paraissait petit de conception, un peu « jeu de construction » traité avec tact et sensibilité. Dans l'arlequin, Matisse a trouvé que les moyens concouraient à l'action, qu'ils étaient égaux à cette dernière, alors que dans la nature morte, il n'y avait que des *moyens*, de très belle qualité mais sans objet. Enfin il a exprimé le sentiment que ses « poissons rouges » vous ont conduit à l'arlequin[4].

Rosenberg, en accord avec Matisse, critique gentiment la *Nature morte verte* de l'été 1914 (où les spécialistes ont souvent vu un écho de *L'Atelier rouge* de 1911), ajoutant que, selon Matisse lui-même, c'est en peignant son *Arlequin*, fin 1915, que Picasso en vint à comprendre *Poissons rouges et palette* (de l'hiver 1914-1915 ; fig. 5). Je propose donc cette hypothèse : qu'en 1916 la *Nature morte aux coloquintes* de Matisse représentait un « coup » dans une séquence d'échanges rapprochés, du tac au tac, entre les deux peintres.

Et le coup était réussi. C'est évident si l'on compare cette toile

BRASSAÏ

1 Intérieur de la villa de Matisse à Vence *(Le Rêve)*, 1946
Parmi les tableaux de Matisse au mur, on peut voir
Nature morte avec pichet, verre et orange de Picasso (1944)

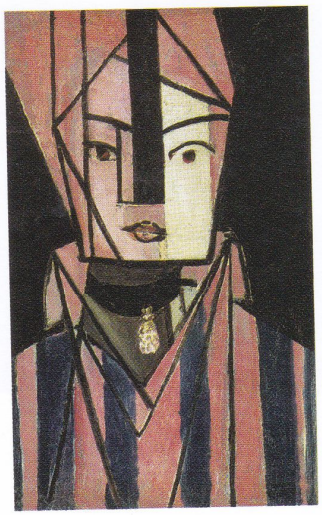
PABLO PICASSO
Nature morte : buste, coupe et palette, 3 mars 1932
Huile sur toile, 130,5 x 97,5 cm
Musée Picasso, Paris

HENRI MATISSE

2 *Nature morte aux coloquintes,* printemps 1916
Huile sur toile, 100 x 81 cm
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie

PABLO PICASSO
4 *Arlequin*, fin 1915
Huile sur toile, 183,5 x 105,1 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce au Fonds Lillie P. Bliss

HENRI MATISSE
5 *Poissons rouges et palette*
hiver 1914-1915
Huile sur toile, 146,5 x 112
The Museum of Modern A
New York
Don et legs de Florence M.
Schoenborn et Samuel A. M



HENRI MATISSE
6 *Tête blanche et rose*, auton
Huile sur toile, 75 x 47 cm
Musée national d'art mod

Matisse avec des tableaux précédents comme *Poissons rouges et tte* ou *Tête blanche et rose* (fig. 6). L'état initial de ces toiles sur- aillées était dans un style plus réaliste[5]. Dans *Tête blanche et* , le visage a été graduellement simplifié en une superposition plans géométriques ; dans *Poissons rouges et palette,* dont le tif original était « l'artiste dans son atelier », la figure même du ntre a été stylisée en une concaténation de plans tout aussi métriques, jusqu'à disparaître presque totalement – sa sence n'étant trahie que par un pouce saugrenu émergeant d'un angle blanc (ce qui reste de la palette). L'élaboration de ces x œuvres s'est faite par imposition progressive de la géométrie ne sur les figures, comme si Matisse les avait peu à peu empri- nées dans une camisole de force. Si une telle grille (cubiste) endre des effets de transparence de par la superposition de ns de diverses tailles mais partageant les mêmes contours, elle manque pas d'être tyrannique et tout à fait contraire à la nière dont travaille habituellement Matisse. Et c'est avec lagement, sans aucun doute, que ce dernier observe Picasso ndonner dans son *Arlequin* une méthode qu'il trouve lui-même lifficile à appliquer, et tâter d'un langage qu'il avait développé à sue du fauvisme – les plans de couleurs vives, la mince couche pigment, l'usage prééminent des zones réservées propre aux les de Matisse des années 1908-1912.

Dans *Nature morte aux coloquintes*, Matisse fait un clin d'œil à asso : il y renvoie discrètement à l'*Arlequin* par les coulures ses qui ponctuent la toile ça et là, semblables à celles qui appa- ssent sur la zone de toile non peinte au beau milieu du tableau Picasso. Mais il est beaucoup moins intimidé par la méthode biste qu'il ne l'était dans *Tête blanche et rose* ou *Poissons rouges palette*. Il accentue un trait stylistique important du cubisme nthétique qui figurait déjà dans ces deux toiles antérieures – la ssociation de la couleur et du contour – mais il lui donne une nction différente. Dans *Tête blanche et rose* et *Poissons rouges et lette*, le procédé servait avant tout à joindre tous les plans dans réseau de rayons projectifs et à les ancrer dans un espace claus- l, aplati. Rien de la sorte dans *Nature morte aux coloquintes* : en que les contours noirs soient fortement marqués – il n'y en iste pas de plus épais dans quelque autre œuvre de Matisse sque-là –, ils ne pèsent pas sur les formes, ils ne les emprisonnent s dans un réticule rigide. Au contraire, ces contours noirs aident la circulation de l'air (un contour divorcé d'avec la couleur, ou, à ut le moins, qui en est indépendant, semble en mouvement, ansitoire). De n'être rattachée à aucun ton local, par exemple, la esse noire de la corbeille atténue la domination du buste sculpté ; translucidité ambiguë qui caractérise la majeure partie férieure gauche de la toile adoucit l'intrusion du cadre jaune, ne poussée centripète bien rare chez Matisse – nous ne nous ercevons qu'à peine de cette intrusion, car tout le reste rivalise our attirer notre attention.

De même, nous notons à peine les nombreuses orthogonales ou quasi-orthogonales qui quadrillent le tableau. Il y a bien une grille cubiste, mais elle agit maintenant comme agent de dispersion : de même que la distribution colorée, ou les gestes rapides des courbes qui associent le buste, la corbeille, les coloquintes, et les objets indéterminés qui rampent sur le fond rose à gauche, cette grille contribue à la création d'un espace fluide. En somme, le Matisse de *Nature morte aux coloquintes* cherche à s'approprier certaines disjonctions du langage cubiste tout en conservant l'expansivité et le décentrement qui caractérisent ses meilleures œuvres. Tout en usant d'accessoires aussi disruptifs que ceux de Picasso, il rêve des espaces qui flottent.

Voilà pourquoi, j'imagine, Picasso choisit de commenter ce tableau quelque quinze ans plus tard, durant la fièvre matisséenne qui le prend de décembre 1931 à avril 1932. Les similitudes entre les deux œuvres sont extraordinaires : zones réservées (non peintes), placement général des objets (la toile de Picasso est moins peuplée, donc organisée à une échelle plus grande), tête simplifiée (notez les joues en arceaux), et, dans la partie inférieure, dissociation de la couleur et des contours. Mais les différences sont encore plus extraordinaires : bien que Picasso utilise beaucoup moins de couleurs que Matisse, ses contrastes sont tellement électriques qu'il a besoin d'épais contours pour les émousser : les modulations jaune/orange/rouge/violet seraient plutôt difficiles à digérer si elles butaient directement contre le vert du fond. Et même si la position des objets est quasi identique dans les deux tableaux, la composition de Picasso est aussi centrée que celle de Matisse est dispersée. Les contours noirs de Picasso unissent la coupe de fruits, les plis de la nappe et la tête sculptée en un gigantesque X qui balafre toute la surface, mais ils se tiennent à distance du cadre : aucune expansion n'est envisageable (on se souvient de la toile de Picasso, quoique plus grande, comme plus petite que celle de Matisse). Pas le moindre doute non plus sur le motif essentiel du tableau : nous sommes conviés à arbitrer la confrontation entre la sentinelle de plâtre et ses fruits mûrs. Chacune de ces deux toiles a pour quartier inférieur gauche un entremêlement complexe de plans superposés, de zones réservées et de contours en balade ; mais, dans le Picasso, cette zone est devenue une sorte de repoussoir qui nous exhorte à passer vite sur la moitié inférieure du tableau pour porter notre regard sur le buste et le tas de fruits.

Je répète : Picasso cherche-t-il à dire quelque chose à Matisse, à régler un compte, à le corriger ? Les trois choses à la fois : il lui dit, entre autres, qu'ils appartiennent tous deux à la même tradition ; il lui signale qu'il est fort capable, lui aussi, d'utiliser des couleurs vives (à condition qu'il atténue les contrastes en entrelardant du noir entre ses plans) ; et il amende le mode distributif de composition propre à Matisse. Il est intéressant de noter, dans ce contexte, que Picasso n'a pas retenu *Nature morte : buste, coupe et palette* pour sa rétrospective de 1932, alors qu'il n'hésita pas à truffer cette exposition de plus de vingt toiles de cette même série, qu'il venait juste de peindre. Peut-être trouvait-il qu'il n'y avait pas pris assez

de distance à l'égard de Matisse, que toute comparaison entre cette œuvre et la *Nature morte aux coloquintes* tournerait à son désavantage. Ou peut-être pensait-il, avec raison, que Matisse n'était alors pas (encore) en position de reconnaître et d'accepter leur désaccord. Peut-être Picasso ne voulait-il pas annihiler toutes les chances d'un dialogue qu'il tentait résolument de rétablir.

■ Dialogue

Ce qui me ramène au souvenir de Kawashima. On sait maintenant que pas mal de choses étaient en jeu, et que le verbe « comprendre » (et ses dérivés) ne doit pas être pris à la légère. Peut-être n'y a-t-il pas de meilleur guide que la définition proposée par Mikhaïl Bakhtine et son cercle en 1929, alors qu'il s'attachait à étendre la notion de dialogue à tous les faits sociaux : « Une compréhension authentique, *active*, contient déjà l'ébauche d'une réponse. [...] La compréhension est une forme de dialogue ; elle est à l'énonciation ce que la réplique est à la réplique dans le dialogue. Comprendre, c'est opposer à la parole du locuteur une *contre-parole*[6]. »

Transformons cette définition en remplaçant « énonciation » (ou « parole ») par « œuvre d'art » et « locuteur » par « artiste », et tentons une expérience : qu'arriverait-il si l'on passait toute la production de Matisse au seul crible de Picasso (d'une lecture dite Picasso), et *vice versa* ? Gageons que le nombre de paroles (d'œuvres d'art) apparaissant comme réponses (comme contre-paroles) serait beaucoup plus élevé qu'on ne le pense généralement.

L'un des grands mérites du concept bakhtinien de « compréhension active », c'est qu'il nous débarrasse de la notion d'« influence ». Comprendre un énoncé, c'est déjà y répondre. De plus, une réponse est toujours prévue : « Toute énonciation [...] est une réponse à quelque chose et est construite comme telle [...]. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc[7]. » Pour Bakhtine et son école, un énoncé présuppose toujours un interlocuteur, réel ou imaginaire – ce qui ne veut pas dire que la réponse soit toujours immédiate (elle peut être à retardement, comme le démontre la *Nature morte : buste, coupe et palette* de Picasso)[8].

Finalement, tout énoncé apparaît dans un contexte réel, particulier, qui le détermine. Ce qu'il y a peut-être d'unique dans la situation de Matisse et de Picasso, c'est qu'ils sont non seulement l'un pour l'autre l'interlocuteur privilégié – c'est du moins l'hypothèse de notre expérience de laboratoire –, mais que leurs œuvres façonnent pratiquement à elles seules le contexte de leurs énoncés. À une exception importante près, on pourrait écrire l'histoire de l'art produit durant la première moitié de ce siècle en ne citant que leur production – ce qui veut dire que quand Picasso répond à Matisse, il s'adresse à tout ce qui n'est pas lui, et *vice versa*. L'exception dans tout cela est constituée par l'abstraction, qu'ils rejetèrent tous deux très tôt (Picasso de manière plus véhémente que Matisse) – un rejet commun qui rendit leur dialogue non seulement possible mais aussi d'autant plus nécessaire. Ce rejet fut pour eux la continuelle confirmation que, bien que séparés en âge par une demi-génération, ils appartenaient au même monde ; c'est aussi ce qui cimenta le sentiment qu'ils avaient d'accomplir une mission : celle de réactiver le passé et, ce faisant, de fournir un socle à notre expérience de la modernité. En bref, leur dialogue est plus qu'une conversation privée ; c'est une matrice où se rencontrent toutes les questions relatives à l'histoire de l'art figuratif[9].

La compréhension comme « réponse », l'énoncé comme « orienté vers un interlocuteur », la somme des énoncés comme « contexte », c'est là les outils conceptuels que le système dialogique de Bakhtine nous fournit pour démêler l'écheveau complexe et changeant des relations entre Matisse et Picasso. Au moment de la mort de Matisse, en 1954, l'échange continu entre les deux artistes était devenu un commerce privilégié et teinté de nostalgie : « Il faut que nous parlions ensemble le plus possible, disait [Matisse]. Quand l'un de nous sera mort, il y aura des choses que l'autre ne pourra plus jamais dire à personne[10]. » Ailleurs – et je ne pense pas qu'il s'agisse d'une erreur de mémoire – Gilot attribue la même phrase à Picasso, lequel ajoute : « Tout bien considéré, il n'y a que Matisse[11]. » Dans la même veine, André Malraux se souvient d'une remarque irascible de Matisse, qu'une religieuse en charge de la chapelle de Vence répéta un jour à Picasso : « Ma sœur, qu'il m'a dit, y a qu'une personne qu'ait le droit de me critiquer, vous entendez ! C'est Picasso[12]. »

Il serait erroné de supposer que cette compréhension toute spéciale entre les deux peintres ait toujours été la même leur carrière durant. Il faut noter, cependant, que le dialogue dont il est ici question est avant tout un dialogue entre des œuvres d'art et non entre les individus qui les ont produites. Et, pour les œuvres d'art comme dans les conversations de la vie quotidienne, une non-réponse est aussi une manière de réponse : il y a plusieurs périodes pendant lesquelles Matisse et Picasso semblent s'ignorer complètement – et même le faire de manière agressive.

L'entente réciproque et fluctuante entre les deux artistes a changé de nature à la mort de Matisse, mais le décès d'un interlocuteur ne met pas fin à un dialogue. Le système dialogique de Bakhtine permet de comprendre ce qui marque la conclusion (provisoire) de notre expérience – à savoir les toiles émouvantes que Picasso peignit peu après la disparition de Matisse. Dans ces œuvres – de la série des *Femmes d'Alger* de 1954-1955 (figs 223-226), commencée quelques semaines après la mort de Matisse, à celle des *Atelier à «La Californie»* (1955-1956, figs 227, 228, 230-231) et à *Femme nue dans un rocking-chair* (fig. 229) –, on peut lire une ouverture toute nouvelle de Picasso à l'art de Matisse, comme si toute défense et toute prudence étaient abolies. Bakhtine note que, pour qu'un énoncé puisse recevoir une réponse, il faut qu'il soit achevé[13]. Toute œuvre d'art est un énoncé en soi, mais quand la vie d'un artiste s'achève, c'est l'ensemble de son œuvre qui devient un gigantesque énoncé ; la réponse qu'il suggère alors

une autre dimension – la « compréhension » se fait néces-
ıent plus inclusive, plus riche que jamais.

prise

qu'en est-il de l'incompréhension ? S'il est évident que toute
ction à long terme connaît des malentendus occasionnels,
re de l'incompréhension intentionnelle, voulue ? Qu'en est-
incompréhension comme stratégie – ce que Harold Bloom
e *misprision*, vieux mot anglais qui signifie méprise ? Le
e de Bloom, développé dans *The Anxiety of Influence* et dans
nbreux livres par la suite, est en grande partie œdipien – il
des relations entre jeunes poètes et leurs aînés, entre fils et
Cependant, même si Bloom reconnaît sa dette à l'égard de la
nalyse, son modèle n'exploite que très peu la notion d'in-
ent. Le fait que le fils doit tuer son père au cours de la
de son identité » est établi d'emblée. Bloom admet que la
être « submergé » et la tristesse de « tard venir » poussent
le « grand poète… dans une direction, un travers, qui serait
ent superfétatoire dans son œuvre[14] ». En général, cepen-
ne cherche pas à dévoiler les motivations inconscientes
identifier l'arme choisie par tel ou tel poète pour tuer son
l'effet du meurtre sur celui qui l'a perpétré.
armes en question sont des stratégies d'incompréhension.
postule que toute « lecture puissante » est une « mélecture »
ding), qu'une erreur cardinale d'interprétation est au
ent de la relation qu'entretient tout grand poète (ou
avec l'œuvre de ses prédécesseurs. C'est ce malentendu
re à propos de ses rivaux passés qui est la précondition
e la grandeur du poète : c'est ce qui permet éventuellement
de se libérer de l'« angoisse d'influence ».
m est avant tout concerné par la question de l'héritage,
fficile négociation du poète avec son passé récent, mais
dèle peut néanmoins être fort utile si on l'applique aux
entre deux contemporains, spécialement parce que des
porains peuvent changer de rôle – être tour à tour père
ou fils rebelle, sans aucune considération pour l'ancien-
le. Comme nous l'avons vu, Matisse devint un apprenti
ant quand, pendant une brève période, il voulut apprendre
du cubisme.
ré son titre, le livre de Bloom s'attache à démolir la notion
influence. Et il n'est peut-être pas de meilleure exposition
oint de vue qu'une citation de Matisse, dont la lucidité sur
était exemplaire. Dans ses tout premiers propos publiés,
ien avec Apollinaire (dont le manuscrit est bourré de cor-
Matisse déclarait :

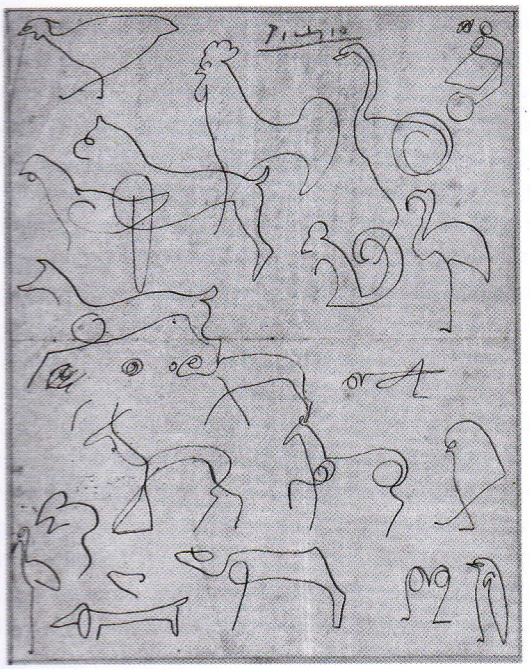
> jamais évité l'influence des autres. J'aurais considéré cela comme
> heté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que
> onnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à
> ontre d'autres personnalités. Si le combat lui est fatal, si elle suc-
> c'est que tel devait être son sort.

Cet entretien a été publié en décembre 1907, probablement peu de temps après que Matisse voit *Les Demoiselles d'Avignon* dans l'atelier de Picasso. Pour qu'on ne se trompe pas sur l'« autre personnalité » à laquelle pense Matisse à ce moment de sa carrière, Apollinaire fait allusion à sa capacité d'emprunter à « toutes les écritures plastiques », y compris à l'art africain, dont les statuettes sont « proportionnées selon les passions qui les ont inspirées ». « Mais, écrit Apollinaire, curieux de connaître les contenances artistiques de toutes les races humaines, Henri Matisse reste avant tout dévot à la beauté de l'Europe[15]. » (Une ironie supplémentaire vient du fait que c'est Matisse qui introduisit Picasso à l'art africain, peut-être moins d'un an auparavant. Matisse suggère-t-il, par Apollinaire interposé, que Picasso a « succombé »[16] ?)

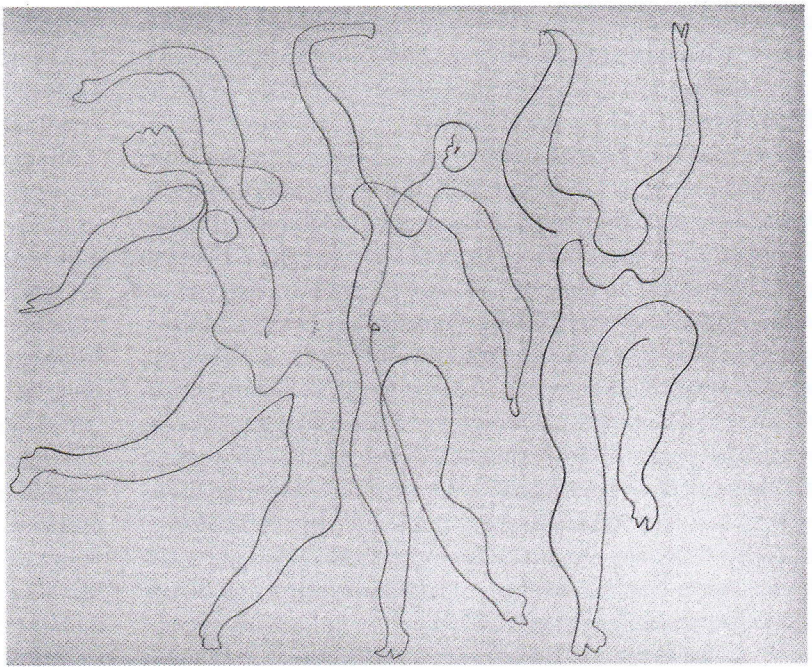
Matisse avait parfaitement identifié ce que le propre prédécesseur de Bloom, W. Jackson Bate, nommait le « fardeau du passé » et caractérisait comme le problème le plus aigu auquel devait se mesurer le poète moderne[17]. On peut même dire que Matisse était obsédé par cette question, ne se lassant pas de citer le mot de Cézanne : « Défiez-vous des maîtres influents. » Il ajoutait : « Lorsqu'on imite un maître, le métier de celui-ci garrotte l'imitateur et forme autour de lui une barrière qui le paralyse. Je ne saurais trop le répéter[18]. » Il était même très inquiet, à la fin de sa vie, de l'effet de son propre art sur les jeunes peintres, et il découvrit par lui-même une loi que les historiens de la littérature et de l'art ont appelée la « loi du grand-père » – l'idée que pour se libérer des accomplissements intimidants de leurs prédécesseurs immédiats, artistes et écrivains, dans leur recherche d'une autorité, sautent une ou plusieurs générations[19]. Cézanne était limité par Courbet, note Matisse, c'est pourquoi il va voir du côté de chez Poussin[20]. Matisse ne confie pas qu'il avait lui-même très peur de l'« influence » de Cézanne, mais c'est très certainement la raison pour laquelle il ne fit jamais aucun effort pour visiter le maître d'Aix, à l'inverse de son ami Charles Camoin[21]. Mais il parle souvent du fait que son exploration de l'art du passé lointain, ou des civilisations non-occidentales, l'a aidé à trouver sa voie, et il n'est guère difficile de lire entre les lignes : le recours au « primitivisme » et à l'archaïsme était pour lui, entre autres choses, une manière de doubler Cézanne et donc d'échapper à son orbite.

Une « influence », donc, n'existe que de manière négative (du moins pour ceux qui ne « succombent » pas). C'est, selon la perspective de Bloom, ce qu'un « grand » artiste doit combattre même si, comme le dit Matisse, il ne doit en aucun cas l'« éviter ». Ne pas l'éviter signifie trouver le moyen d'y répondre, et ce moyen est précisément constitué par les différentes armes que Bloom regroupe sous le terme collectif de « *creative misreading* » (mélecture ou malentendu créatif). Matisse et Picasso useront de presque toute la panoplie de ces armes, comme autant de figures du complexe tango auquel ils se livrent au cours de leur longue carrière.

L'une de ces armes est la déviation (*swerve*), ou méprise proprement dite (*misprision*) : celle-là même qu'emploie Picasso pour



PABLO PICASSO
7 Esquisse pour l'illustration de *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire, 1907
Plume et encre sur papier, 20,7 x 25,8 cm
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
8 Esquisse pour le ballet *Mercure,* 1924
Graphite sur papier, 21 x 27 cm
Musée Picasso, Paris

corriger la *Nature morte aux coloquintes* de Matisse. Mais il y a aussi de multiples cas de parachèvement *(completion)* dans leur dialogue – quand un artiste signale à l'autre qu'il n'est pas allé assez loin. Un bon exemple en est fourni par les nombreux croquis que fait Picasso fin 1906 ou début 1907 pour son projet (non réalisé) d'illustration du *Bestiaire* d'Apollinaire (fig. 7). Avec ces dessins où il explore la possibilité de représenter un animal d'un seul trait sans jamais lever sa plume du papier, Picasso cherche à l'évidence à surenchérir sur Matisse, dont la prodigieuse économie de moyens, dans ses premières lithographies exposées en mars-avril 1906 (à l'époque où les deux artistes s'étaient rencontrés pour la première fois), semblait insurpassable (fig. 9)[22]. C'est comme si Picasso disait : « Ce que Matisse peut faire en quelques coups de crayon, je le fais d'un seul. » (Picasso, cependant, ne fut guère satisfait de sa tentative, et ce n'est qu'en 1924, avec des œuvres liées à son travail pour le rideau du ballet *Mercure* [fig. 8], notamment une série de gravures, qu'il rendit publique cette préoccupation pour le contour unique et ininterrompu[23].)

Un autre trope d'incompréhension volontaire identifié par Bloom est la « démonisation ». Quand Picasso caricature Matisse, ce qui arrive somme toute assez rarement, il rabaisse les accomplissements de son rival mais, ce faisant, il limite ses propres capacités. Il est impossible de ne pas voir dans *Grand nu au fauteuil rouge* de 1929 (fig. 10) une critique affûtée des odalisques de Matisse, particulièrement l'*Odalisque au tambourin* de 1925-1926 (fig. 11), dont il reprend la posture. Mais en parodiant son aîné, Picasso est obligé de prendre en compte certains éléments du système de Matisse qu'il ferait mieux de laisser tranquilles. La distribution du motif décoratif, par exemple, est tout à fait inefficace dans le tableau de Picasso – les fleurs du papier peint ne remplissent pas la fonction qu'elles ont chez Matisse, celle d'empêcher notre regard de se poser sur la figure, et elles ont l'air bêtasses, pour notre plus grande perte et celle de Picasso. La démonisation, selon Bloom, est un acte qui implique l'« automutilation »[24], c'est pourquoi Matisse et Picasso y ont si peu recours : leur rôle est de maintenir vivante la tradition de la peinture, pas de l'étouffer sous le feu d'assauts réciproques.

Enfin, il est possible de lire ce que j'ai appelé la conclusion de notre expérience – le bouquet final des *Femmes d'Alger* (figs 223-226), des *Atelier à « La Californie »* (figs 227, 228, 230, 231) et de *Femme nue dans un rocking-chair* (fig. 229) – comme un exemple de ce que Bloom nomme pompeusement « le retour du mort » ou « *apophrades* » : « L'effet inquiétant n'en est pas que le nouveau poème semble avoir été écrit par le précurseur, mais que le jeune

HENRI MATISSE

9 *Figure de dos au collier noir*, début 1906
Lithographie, 45 x 27,9 cm
The Baltimore Museum of Art
Blanche Adler Memorial Fund

poète qui lui succède apparaît rétrospectivement comme ayant lui-même écrit les œuvres caractéristiques de ce dernier[25]. » Le jargon de Harold Bloom étant par trop raffiné, il n'est guère besoin ici de le suivre à la lettre, mais la valeur heuristique de son modèle doit être soulignée : on apprend beaucoup à importer la notion d'« angoisse d'influence » sur le terrain d'une rivalité entre frères.

■ Rivalité

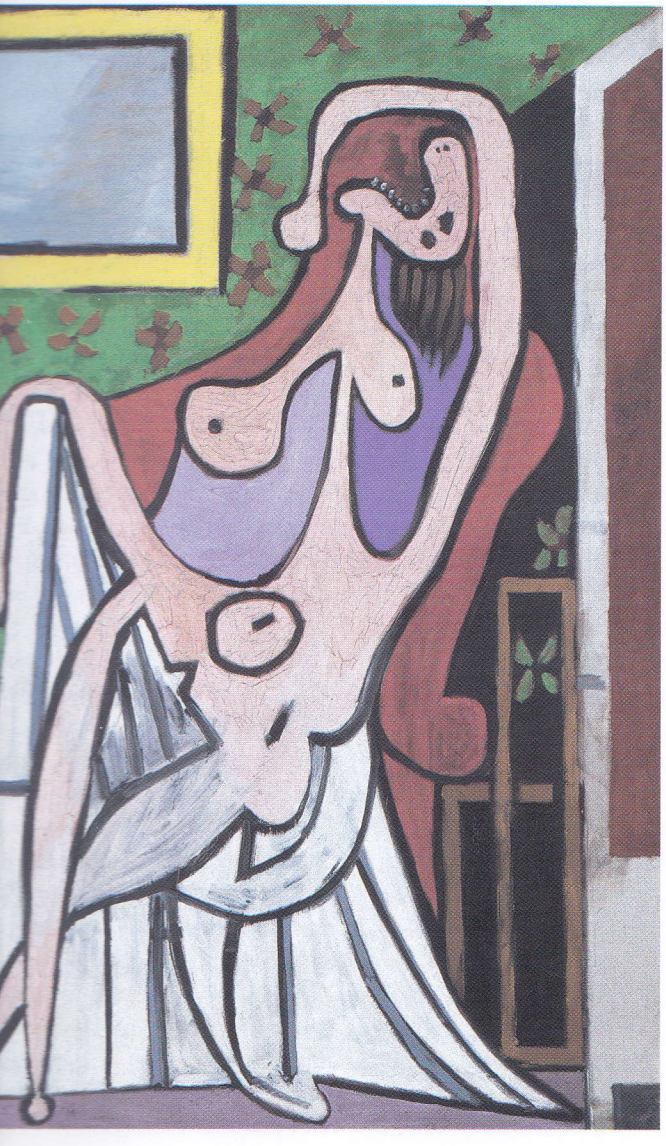
La notion de rivalité m'amène à un troisième paradigme d'interprétation, celui proposé par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*[26]. Girard ne traite pas de relations entre écrivains ou artistes, mais de celles entre personnages de fiction. Son objet de recherche est la structure du désir dans les romans de Cervantès, Flaubert, Stendhal, Proust et Dostoïevski, où il dépiste une relation triangulaire que l'on pourrait ainsi résumer : « Je ne désire que ce que l'autre désire, je ne désire qu'à travers le désir de l'autre, que je cherche donc à imiter. » Cet autre, que Girard nomme « le médiateur », peut être entièrement imaginaire (le médiateur de Don Quichotte est le héros des romans de chevalerie, celui d'Emma Bovary l'héroïne des histoires d'amour romantiques). Mais, dans la taxinomie évolutionniste élaborée par Girard, la distance entre le sujet désirant et le médiateur se réduit toujours plus. Après les hallucinations de Don Quichotte et les fantasmes d'Emma Bovary, Girard analyse les motivations psychologiques du Vaniteux chez Stendhal, du Snob et du Jaloux chez Proust, et il termine son étude avec le cas extraordinaire de l'Éternel mari de Dostoïevski, qui ne peut désirer épouser une femme sans l'avoir poussée dans les bras de son rival (lequel lui a déjà volé sa première fiancée) et s'être assuré que celui-ci l'a séduite.

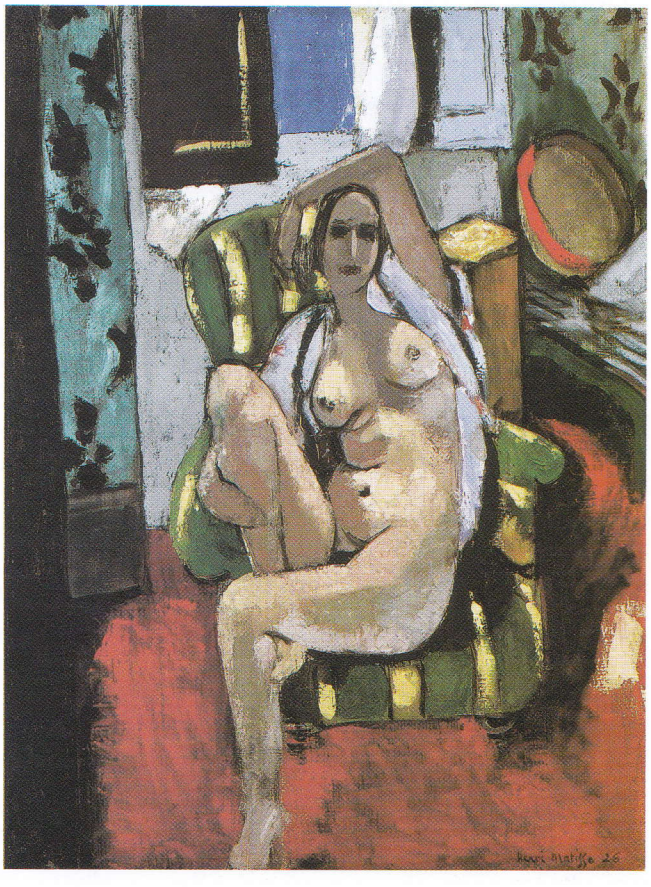
Bien sûr, on ne peut appliquer tout de go le modèle de Girard. Mais même un bref coup d'œil sur la carrière de Matisse et de Picasso suffit à déceler la structure triangulaire de leur mode d'échange – surtout quand cet échange prend la forme du don, comme dans l'histoire de Dostoïevski. Un don implique toujours un contre-don, nous disent les anthropologues, ce qui signifie que celui qui donne domine celui qui reçoit jusqu'à ce que ce dernier lui renvoie la balle avec un cadeau plus généreux[27]. Le modèle de Girard ne contredit pas cette conception anthropologique du don, mais, dans sa triangulation entre sujet désirant, médiateur et objet du désir, le dernier terme est le moins important. Je donne pour exacerber chez l'autre (le médiateur, qui reçoit mon cadeau) un désir que je chercherai ensuite à imiter. Parfois (contre Girard ?), le désir mimétique ne prend pas. Matisse « donna » à Picasso l'art africain, mais il n'y retourna guère lui-même après avoir enflammé son rival. Peut-être Matisse s'en désintéressa-t-il parce que Picasso, fatigué des sempiternelles comparaisons entre son œuvre et les objets d'art africain, se mit assez rapidement à dénier qu'il y portait la moindre attention (sa fameuse réponse à une enquête – « L'art nègre, connais pas » – date de 1920, mais William Rubin suggère que l'exaspération de Picasso avait commencé bien auparavant[28]). Signalons en passant, cependant, ce que rapporte Françoise Gilot : « [...] du moins en présence de Matisse, [Pablo] accueillait sans bienveillance les discussions sur ce thème et abandonnait le sujet si par hasard il survenait dans la conversation[29] » – ce qui tendrait à indiquer que Matisse, longtemps après coup, voulait encore recevoir une reconnaissance de dette de la part de Picasso.

Une autre fois encore, la conduite de Matisse ressemble étrangement à celle de l'Éternel mari de Dostoïevski : en 1907 ou 1908, il amena à l'atelier de Picasso le collectionneur Serguei Chtchoukine – au risque de perdre le soutien que ce dernier apportait à son propre travail, comme il avait perdu ou était sur le point de perdre l'admiration de Gertrude Stein. C'était un geste courageux, d'autant que Matisse avait très peu confiance en lui, à cette époque, mais cela dit fort clairement que, pour lui, figurer au panthéon d'un grand collectionneur n'avait pas grand sens si Picasso en était exclu.

Il y a bien d'autres exemples, tel celui-ci, datant du début des années cinquante, et rapporté par Françoise Gilot : l'appréciation portée par Picasso à son propre *Paysage d'hiver* de 1950 (fig. 207) ne commença à devenir vraiment positive (et ce de plus en plus) qu'une fois que Matisse, à qui il l'avait apporté pour savoir ce qu'il en pensait, l'eût placé sur sa cheminée et même demandé en échange contre un de ses tableaux (pour finir, les négociations s'enlisèrent, Picasso faisant perpétuellement monter les enchères, et le troc ne se fit pas)[30].

Ces dons ou échanges d'objets ne sont que les signes anecdotiques d'une intense compétition. Picasso, parlant fièrement du *Portrait de Marguerite* qu'il avait reçu en 1907 de Matisse, en échange contre une de ses natures mortes, déclara à Pierre Daix : « Il faudrait pouvoir mettre côte à côte tout ce que Matisse et moi avons fait en ce temps-là. Jamais personne n'a si bien regardé la peinture de Matisse que moi. Et lui, la mienne[31]. » L'intensité de ce regard que l'un porte à l'autre et qui les conduit chacun souvent dans des directions qu'ils n'auraient pas prises s'ils s'étaient choisi un autre « médiateur » est motivée par ce que Girard nomme le « désir mimétique ». Matisse le reconnaît en 1941 quand, se souvenant de ses premiers collectionneurs, il dit à Pierre Courthion : « Les Stein achetaient aussi des Picasso. La peinture de Picasso m'intéressait beaucoup. Un jour, ayant rencontré Max Jacob sur les boulevards, je lui dis : "Si je ne faisais pas ce que je fais, je voudrais peindre comme Picasso." — "Tiens", dit Max, "comme c'est curieux ! Savez-vous que Picasso m'a fait la même remarque en ce qui vous concerne ?"[32] » Et ce désir mimétique peut induire non seulement des appropriations stylistiques mais aussi des luttes territoriales. Le meilleur exemple de telles batailles est fourni par les muraux *La Guerre* et *La Paix* peints par Picasso à Vallauris en 1952 (figs 209 et 210), un ensemble qui répondait à la chapelle que Matisse venait d'ériger à Vence, de même que Matisse avait été poussé à cette dernière réalisation par l'aiguillon des œuvres faites





HENRI MATISSE
11 *Odalisque au tambourin*, 1926
Huile sur toile, 74,3 x 55,7 cm
The Museum of Modern Art, New York
The William S. Paley Collection

PABLO PICASSO
10 *Grand nu au fauteuil rouge*, 5 mai 1929
(à gauche) Huile sur toile, 195 x 130 cm
Musée Picasso, Paris

(et exposées) par Picasso au château Grimaldi à Antibes – un échange du tac au tac qui avait frappé de nombreux commentateurs de l'époque[33].

Ceci me ramène au dialogue tel que le conçoit Bakhtine, et nous verrons que ce système de répliques détermine très souvent la manière dont les œuvres de Matisse et Picasso conversent entre elles. L'avantage de la réponse immédiate est qu'elle désamorce le ressentiment, comme Max Scheler l'a brillamment démontré, il y a près de quatre-vingt-cinq ans, dans son grand livre sur cet affect commun des relations de rivalité, *L'Homme du ressentiment*[34]. En répondant du tac au tac, on évite que la jalousie se transforme peu à peu en haine.

■ Échecs

Les échanges auxquels se livrent Matisse et Picasso, néanmoins, ne sont pas toujours rapides, et il me faut trouver une métaphore plus adéquate. Elle doit impliquer quelque chose de ludique, afin que nous n'oubliions pas qu'à de rares exceptions près le ressentiment fut étranger à cette relation. Le modèle idéal, impliquant à la fois rivalité compétitive et temporalité complexe – sans parler de la grande variété dans les formes mêmes de répartie –, me semble être fourni par le jeu d'échecs, tel qu'il a été appliqué par Hubert Damisch en histoire de l'art.

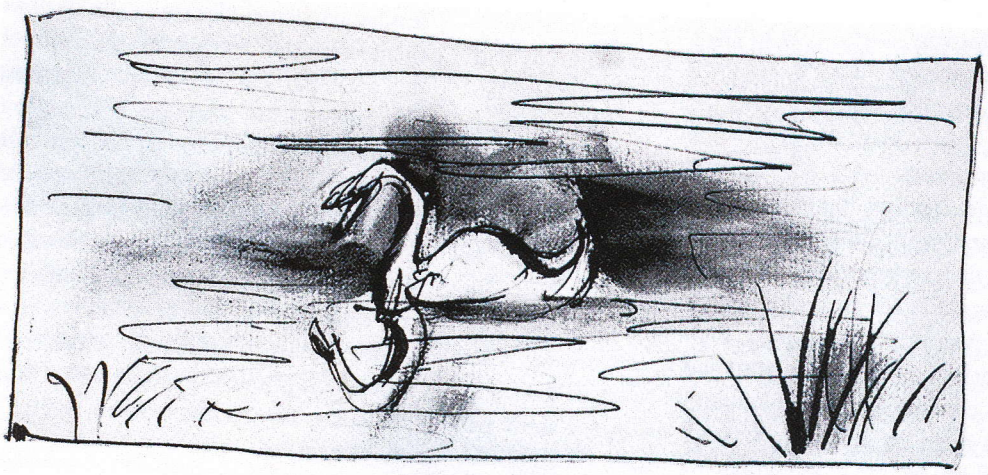
Deux caractéristiques du jeu d'échecs soulignées par Damisch sont ici tout à fait à propos : « À n'importe quel moment d'une partie la distribution des pièces sur l'échiquier peut être considérée, indifféremment, comme le produit d'une histoire (la succession des coups dont elle est la résultante) ou comme une "position" – autrement dit, un système – qui contient toute l'information nécessaire et suffisante au joueur qui a le trait pour se décider en toute connaissance de cause[35]. » En bref, le modèle des échecs est à la fois linéaire et simultané, diachronique et synchronique. Il met en évidence à la fois la structure inhérente à tout jeu stratégique – le champ est circonscrit, et gouverné par un certain nombre de règles – et la composante historique de cette structure. Il nous aide à comprendre que, comme Heinrich Wölfflin l'écrivit naguère, « tout n'est pas possible à tout moment dans les arts visuels. Toutes les pensées ne peuvent être pensées en tous temps[36]. » Sur l'échiquier de Matisse et Picasso, par exemple, on ne trouve pas l'abstraction – elle est exclue d'emblée. Mais les coups aussi sont pareillement limités. Combinant le modèle des échecs et celui de Bloom, imaginer que la « déviation », le « parachèvement » ou la « démonisation » correspondent respectivement à la marche du cheval, à la ligne droite de la tour ou à l'avancée oblique du fou. Il est évident que le joueur ne peut toujours faire appel à n'importe laquelle de ces pièces : le « parachèvement» n'est pas idéal quand on est en position de faiblesse, la « démonisation » est parfois hors de question (Picasso l'évite absolument dans son hommage posthume à Matisse) ; à l'inverse, la « déviation » peut être fort utile pour se tirer d'un traquenard.

L'avantage qu'offre le modèle dynamique du jeu d'échecs sur celui d'une opposition binaire statique est considérable. La comparaison entre le couple Picasso/Matisse et celui du pôle nord et du pôle sud est une scie depuis que Fernande Olivier l'a couchée dans ses mémoires[37]. Bien que cette comparaison ne soit pas sans intérêt (elle suggère l'envergure du débat), elle implique une fixité qui ne correspond en rien à la réalité. Elle dit que Matisse et Picasso ont toujours dirigé leur boussole dans des directions opposées.

Les critiques n'avaient pas attendu Olivier pour placer ces deux artistes aux antipodes, et John Elderfield a publié un tableau des nombreux clichés engendrés très tôt par une telle classification dualiste[38]. Un coup d'œil rapide à la distribution des qualités et attributs, symétriquement rangés par Elderfield en deux colonnes parallèles, révèle l'inutilité de cette opposition figée (c'était, bien entendu, ce que Elderfield voulait démontrer) : on ne saurait maintenir, par exemple, que l'art de Picasso fut toujours « monochrome », « difficile » et « dissonant », et celui de Matisse toujours « coloré », « facile » et « harmonieux ». On peut certes décrire certaines de leurs œuvres en usant de ces qualificatifs, mais il est clair qu'à le faire on sera souvent obligé de changer ces qualités de colonne. Ce dont la structure bipolaire ne peut rendre compte, ce sont ces déplacements, pourquoi et quand ils ont lieu, et la réponse qu'ils reçoivent.

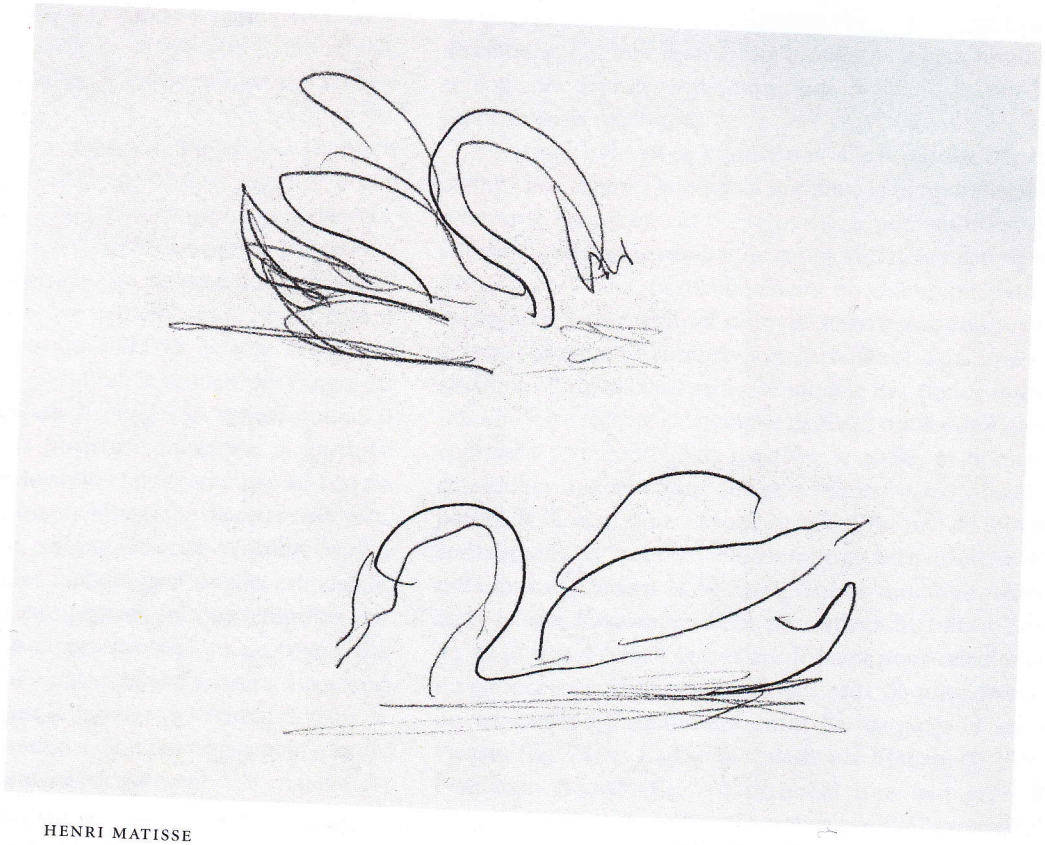
C'est précisément ce à quoi nous aide le modèle des échecs car, comme le souligne Damisch, il implique la temporalité. D'abord, à n'importe quel moment d'une partie, la configuration des pièces sur l'échiquier est le résultat de coups antérieurs dans cette partie. Ensuite, un joueur, particulièrement un champion, peut toujours en appeler à sa mémoire pour se référer aux coups portés par d'autres joueurs (y compris son partenaire) dans une semblable situation. En d'autres termes, le modèle des échecs implique à la fois l'histoire récente et la longue durée. Il nous aide à comprendre comment le présent peut réactiver le passé, et donne un tour dynamique aux réactions différées. *Nature morte : buste, coupe et palette* de Picasso, nous l'avons vu, constitue une de ces réactions à retardement, et nous en rencontrerons bien d'autres exemples, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que les deux artistes n'avaient guère de possibilités de contact. Et de même qu'un joueur d'échecs puise dans le passé pour calculer ses coups, il s'en sert également pour anticiper ceux de son adversaire. Sous un tel angle, les similitudes entre *Jeu de plage et sauvetage* de Picasso (fig. 74) et *La Danse* réalisée par Matisse en 1933 pour la Fondation Barnes (fig. 70) prennent tout leur sens. Bien que Picasso ait peint son tableau en novembre 1932 sans avoir vu quoi que ce soit du mural de Barnes (réalisé dans l'enceinte hermétiquement close de l'atelier de Nice), il savait que Matisse essayait frénétiquement de l'achever, et il savait que le thème en était la danse. Il avait suffisamment d'éléments à sa disposition pour imaginer ce que serait le prochain coup de Matisse, et donc pour essayer de le doubler.

« Il faudrait pouvoir mettre côte à côte tout ce que Matisse et moi avons fait en ce temps-là. » Picasso parle ici du début de leur carrière, dont il sera peu question dans ce livre – tout simplement parce que leurs échanges de jeunesse ont déjà été bien étudiés alors que presque rien n'a été consacré à leur dialogue après l'époque du cubisme[39]. On ne trouvera dans le premier chapitre qu'un bref rappel historique de ces origines, à savoir de l'époque qui va de leur première rencontre (1906) au départ de Matisse pour Nice à la fin de la Première Guerre mondiale. Un tel survol était néanmoins nécessaire dans la mesure où c'est durant cette période que les dés sont jetés, chacun des deux artistes prenant conscience non seulement de ce qui le distingue de l'autre, mais aussi qu'il partage avec lui un même désir par rapport à la tradition picturale occidentale – celui d'en chambouler fondamentalement les règles afin de pouvoir la sauver –, et que cette même ambition leur permet de communiquer et d'apprendre l'un de l'autre par leur art. Le deuxième chapitre, retraçant le contexte des retrouvailles, s'attache à comprendre comment et surtout pourquoi vers 1930, après plus de dix ans d'ignorance réciproque, Matisse et Picasso rénovent soudain des liens qui désormais vont se resserrer toujours davantage. Une fois ces paramètres établis, l'essentiel de cet ouvrage est consacré à la partie, longue d'un quart de siècle et riches en rebondissements imprévus, qui se joue après 1930 – jusqu'à la mort de Matisse et au-delà. Mais en limitant le corpus (si l'on peut parler d'un corpus limité à propos de la production de Matisse et de Picasso pendant un quart de siècle), j'espère m'être donné les moyens d'une analyse serrée.



PABLO PICASSO

12 *Le Cygne-scorpion*, 1935
Plume, encre de Chine et lavis sur papier
Association-Fondation Zervos, Vézelay



HENRI MATISSE

13 *Cygnes*, 1931
Carnet de croquis pour le poème de Mallarmé
« Le Cygne »
Crayon sur papier, 13,5 x 18 cm
Collection particulière

Langues étrangères

■ Voir « comme »

En 1968, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, Picasso feuillette un catalogue en compagnie de son ami le poète Rafaël Alberti lorsqu'il tombe sur la reproduction d'une nature morte qu'il avait peinte en 1895 (il avait alors quatorze ans) :

> Je me souviens de ce tableau comme si je l'avais peint hier. Tu vois ces raisins ? Pendant que je peignais, j'ai mangé tous les grains de l'autre côté de la grappe, le côté qu'on ne voit pas dans le tableau. Les raisins qu'on voit sont les seuls qui restaient. En un sens, c'était une tâche herculéenne d'arranger ces raisins de manière que je puisse les peindre comme si je n'en avais pas mangé plus de la moitié[40].

En 1942, à l'âge de soixante-treize ans, Matisse répond à la question « Oubliez-vous vos tableaux ? » :

> Jamais, et pourtant, travaillant tous les jours depuis cinquante ans, j'en ai fait quelques-uns. Lorsqu'on me parle d'un tableau, même ancien, en me remettant en mémoire quelques-uns de ses éléments, sans pouvoir retrouver l'année de sa confection, je vois d'une façon très précise l'instant sentimental où je l'ai fait[41].

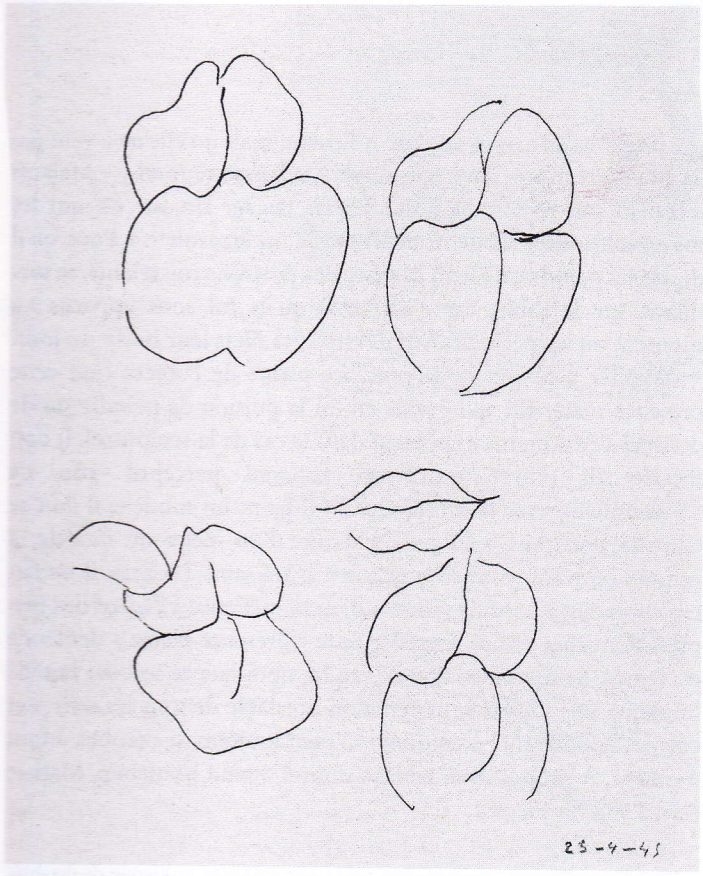
Soit : s'agissant de leur œuvre, les deux artistes faisaient montre d'une mémoire infaillible. Mais la similitude s'arrête là, et les anecdotes que je viens de citer révèlent combien leur mode de pensée était antithétique. Jamais Matisse n'aurait mangé la moitié des grappes de raisin « arrangées » (comme il disait) pour une nature morte. Il savait très bien que s'il le faisait, il lui serait impossible de continuer à peindre. Il aurait été absolument incapable d'oublier qu'il ne restait plus des raisins qu'une façade : ceux-ci auraient perdu tout intérêt pour lui.

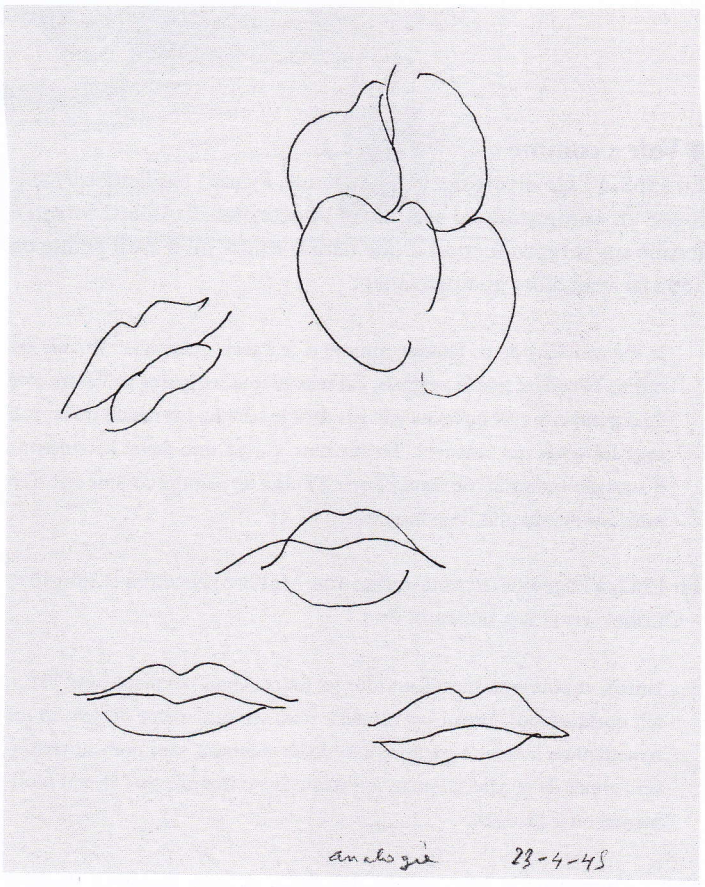
Les témoignages ne manquent pas concernant les rapports qu'entretenait Matisse avec son motif. À propos d'une série de natures mortes d'huîtres, peintes à la fin de l'année 1940, il précise par exemple qu'à chaque séance il lui fallait des huîtres fraîchement ouvertes, seule manière d'obtenir le lustre exact, l'odeur particulière dont il avait besoin pour se mettre en appétit (car c'est cet appétit pour un objet spécifique qu'il voulait rendre en peinture, non l'objet lui-même)[42]. Ou encore, lorsque Etta Cone lui déclare qu'elle aime bien ses étranges tableaux, réalisés en 1920, qui représentent des poissons en tas sur la plage d'Étretat, mais qu'elle ne « veut pas de poissons morts dans son salon », Matisse répond : « Mais ils n'étaient pas morts du tout ! J'avais engagé un garçon qui les aspergeait toutes les demi-heures avec un arrosoir[43]. » Pour qu'il puisse les peindre, il faut à Matisse des poissons ruisselants, se tortillant sur le sable, car c'est ainsi qu'ils lui sont apparus au moment où les pêcheurs ont déversé des filets leur butin du jour.

Matisse a besoin de la présence pleine de l'objet ; c'est cette présence matérielle qui éveille en lui la pulsion de peindre ou de dessiner (c'est moins important dans le cas de la sculpture). Il doit mettre en œuvre tout son appareil perceptif afin de « s'identifier » avec le motif. Quand il peint un modèle, il doit se tenir au plus près, « les yeux à moins d'un mètre du modèle et genoux pouvant toucher le genou[44] ». Tel saint Thomas, il ne fait pas confiance à sa seule vision – d'où sa méfiance à l'égard de l'impressionnisme[45]. Mais posséder cette « présence pleine » demande du temps. Se mettre en état de rendre quoi que ce soit sur la toile implique une longue imprégnation préalable de tous les sens – et encore, la « présence » en question peut toujours se dérober, à tout moment. À propos d'un tableau dont il attend beaucoup, Matisse écrit à son fils Pierre :

> Malheureusement mon modèle, une belle paysanne sicilienne de dix-huit ans vient de faire un concours de beauté dans lequel elle a eu un grand succès, qui lui a tourné la tête – maintenant elle apprend à danser des danses de caractère telles que rumba, etc., etc. – pour danser dans les boites de nuit. Elle était belle comme un beau fruit, tellement fraiche qu'elle faisait plaisir à voir. Maintenant je ne sais si elle ne fait pas la noce car elle a perdu ses couleurs et son caractère sain et franc – si bien que je ne vois pas comment je vais continuer mon travail qui portait sur ce qu'elle a perdu[46].

Ce procédé de lente imprégnation est toujours le même. Peindre une fleur, une femme, un fauteuil, ou une vue de sa fenêtre ne fait aucune différence, dit Matisse. Picasso trouvait ça choquant. Matisse lui dit un jour : «"Quand j'ai épuisé un modèle, je le rejette, comme une pomme ou comme un bouquet de fleurs." "Mais on ne peut pas faire ça", commente Picasso, "on ne peut pas traiter une femme comme une pomme."[47]» Certes, on a peine à croire en la sympathie de Picasso pour le modèle renvoyé; mais sa remarque prend tout son sens en tant que symptôme d'incompréhension.





HENRI MATISSE
14 et **15** *Iris et lèvres*, 1945
Carnet de croquis
Plume et encre sur papier, 24 x 19 cm
Collection particulière

Car Picasso ne cherche aucunement à «s'identifier» à son motif ou modèle.

Ce n'est pas l'« identification » qui intéresse Picasso, mais l'interprétation : quoi qu'il peigne, il lui faut le voir « comme » quelque chose d'autre. Ce procédé de transcodage est des plus apparents dans ses portraits[48]. Françoise Gilot, dont Picasso a laissé un nombre incalculable de portraits peints ou dessinés, rapporte qu'elle n'a posé pour lui que deux fois. La première séance est un échec, et il déchire ses dessins. Pour la deuxième, il lui demande de poser nue :

> J'ai retiré mes vêtements. Il m'a demandé de me placer dans la pénombre, debout, les bras le long du corps, éclairée par un rayon de lumière qui filtrait des hautes fenêtres à ma droite. Il se tenait à trois ou quatre mètres de moi, l'air absorbé. Ses yeux ne me quittaient pas. Il est resté sans toucher son bloc, son crayon levé pendant un temps qui m'a paru très long. « Je vois ce que j'ai à faire, vous n'aurez plus besoin de poser. »[49]

Picasso voit « Gilot-comme-fleur », et cette image, célébrée dans *La Femme-Fleur* de 1946 (Z. XIV, 167), demeure indélébile – il lui est impossible de s'en débarrasser :

> « "Je n'y peux rien, disait-il. Le peintre ne choisit pas. Il y a des formes qui s'imposent à lui. […] C'est très mystérieux et terriblement agaçant."[50]»

La métaphore (« voir comme ») est essentielle à l'art de Picasso : c'est cela même qui pousse les surréalistes à s'approprier le peintre. Si, dans son essai sur la poésie de Picasso, André Breton accorde une importance toute particulière à tel fragment accompagné d'un dessin – « Le cygne sur le lac fait le scorpion à sa manière » –, c'est parce que l'ensemble révèle de manière extrêment économique le rôle cardinal de la métaphore dans l'œuvre du peintre (elle est le dénominateur commun de toutes ses pratiques, et donc ce qui soude chez lui peinture et poésie)[51]. Mais, dans le dessin en question (fig. 12), qui date de novembre 1935, on peut lire une réponse directe à l'illustration de Matisse pour « Le Cygne » de Mallarmé (fig. 65), et plus encore aux études préparatoires de cette planche, exposées en février 1933 (voir ci-dessous p. 90). Dans ses nombreux croquis pour l'eau-forte, Matisse se concentre sur les mouvements élégants de l'oiseau, et sur le dessin que forment les plumes de ses ailes. Mais, même lorsqu'il croque le cygne « faisant le scorpion » sur un étang, il ne le voit tout simplement pas comme tel, ne prêtant aucune attention aux reflets dans l'eau (fig. 13). Matisse, de fait, est incapable de voir « comme ». Cela lui est si peu naturel que lorsqu'il découvre soudain que les pétales d'iris ressemblent à des lèvres, il prend bien soin de noter le mot *analogie* sur son carnet de croquis (figs 14, 15). Il était d'ailleurs parfaitement conscient de sa résistance. C'est ainsi qu'il déclare à un visiteur, à propos du visage d'une femme inuit qu'il avait dessiné d'après une photographie (fait très rare chez lui) : « Vous voyez, ce sourire, on dirait un poisson. Mais je n'ai pas voulu faire un sourire qui soit un poisson, ce serait du surréalisme... J'ai fait un sourire et il se trouve qu'on dirait un poisson[52]. »

À l'inverse, il n'aura été possible à Picasso de peindre le visage de Gertrude Stein qu'après l'avoir vu « comme » un masque. Il travaille au portrait pendant des mois, au cours d'interminables séances de pose. N'étant pas satisfait du visage, il l'efface avant de partir pour des vacances d'été en Espagne. Là, sous l'emprise de la sculpture ibère, il voit soudain Stein « comme ». Rentré à Paris, il peint le visage d'une seule traite, sans hésitation, et en l'absence du modèle.

C'est son travail sur cet extraordinaire *Portrait de Gertrude Stein* qui libère Picasso des contraintes de la présence : c'est en le peignant qu'il comprend la proclivité métaphorique de son propre langage pictural. Il l'explorera plus avant avec *Les Demoiselles d'Avignon*, puis tout au long de l'aventure cubiste. Il découvre progressivement ce que Ferdinand de Saussure nomme à peu près au même moment « l'arbitraire du signe ». Dans l'optique saussurienne, les signes ne sont pas le produit de l'imitation (ils ne ressemblent pas aux choses auxquelles ils se réfèrent), mais de la différence. La signification est « oppositionnelle » : un mot ne prend son sens que par la manière dont il s'oppose à tous les autres mots du même langage, par la manière dont il s'en différencie. Pour Saussure, le sens des signes dépend de leur contexte, en premier lieu du contexte formé par le langage même auquel ils appartiennent. Transposé sur le terrain d'un système de représentation tel que la peinture figurative, ce principe sémiologique règle le placement des signes dans l'espace et leur combinatoire. La configuration générale du visage humain, par exemple, comporte un certain nombre limité de caractères (symétrie bilatérale, paire d'yeux et d'oreilles, nez, bouche et cheveux). On peut modifier cette combinaison de multiples façons tout en faisant en sorte qu'elle puisse toujours se lire comme visage. Mais jusqu'à quel point peut-on la modifier de la sorte ? Peut-on dissocier les traits du visage et les recombiner selon une syntaxe non mimétique sans nuire à la reconnaissance de l'image en tant que visage ? Si une bouche se trouve en lieu et place de l'œil, la lira-t-on comme bouche ou comme œil ? Quelles sont les limites de la lisibilité ? Tel est le genre de questions auxquelles le cubisme s'est attaché d'emblée à répondre[53].

Picasso ne rate pas une occasion de souligner la nature combinatoire de ses systèmes de signes. Il en donne la démonstration la plus spectaculaire avec sa célèbre tête de taureau de 1942, faite du simple assemblage d'un guidon et d'une selle de bicyclette (Spies 240). Rien ne montre mieux que cette sculpture combien la remarquable économie du système sémiologique de Picasso se fonde sur la conversion de signes métonymiques (de fragments) en métaphores. Et Picasso accentue l'existence migratoire de ces signes, insistant à l'envi sur le fait qu'ils n'ont aucun lien direct, immédiat, avec ce que leur combinaison est censée représenter. Quand, dans un

même collage cubiste, deux signes identiques se réfèrent à deux choses complètement différentes (le contenu d'un verre de bière qui déborde et le pied de ce même verre, par exemple, ou le corps d'un violon et son ombre), nous sommes conviés à admirer la capacité de transmutation des signes.

Et de même que Picasso n'a jamais vraiment compris ce que Matisse entend par « identification » avec le modèle, Matisse n'a pas beaucoup d'atomes crochus avec la sémiologie de Picasso. Matisse désire que le spectateur de ses tableaux ressente un effet semblable à celui que produit sur lui, au moment même où il la peint, la chose représentée. Aucun rapport avec les rébus de Picasso, avec ses chasses au trésor : Matisse n'aurait su que faire de ces secrets. Christian Zervos rapporte une visite que Matisse a rendue à Picasso dans son atelier du boulevard de Clichy, à l'heure de gloire du cubisme :

> On lui montra un tableau en lui demandant s'il le comprenait, s'il voyait ce que la toile représentait. Et comme il répondait négativement, Picasso alla chercher une moustache qu'il appliqua sur le tableau, où Matisse commença alors à distinguer des yeux, une cravate, etc. Et Picasso expliqua qu'ils [Braque et lui] avaient voulu se soustraire à la nature. L'adjonction brutale d'un objet déterminé devait permettre de lire par analogie tout l'ensemble du tableau. Mais Matisse ne se laissa pas convaincre et répliqua que les couleurs et la toile devaient suffire au peintre pour exécuter ses architectures sans le secours d'aucun objet extérieur[54].

Bien que Zervos interprète la réserve de Matisse comme une condamnation du collage en tant que pratique matérielle, ce que Matisse rejette est bien plutôt le principe sémiologique qui se trouve au fondement du collage – principe selon lequel, sous condition d'observer un certain nombre de règles combinatoires, n'importe quoi peut devenir le signe d'autre chose. Ou, pour le dire différemment, ce que Matisse rejette est la perte d'immédiateté que ce système entraîne – le fait qu'un système de signes présuppose un code (même si ce code change à chaque tableau), et donc un décodage. À ce titre, rien ne pourrait être plus étranger à Picasso que la conception matisséenne du signe, telle qu'elle est énoncée par exemple dans ce que le peintre dit à Aragon à propos de ses « dessins de l'arbre » :

> Il faut que patiemment je comprenne comme se fait la masse de l'arbre, puis l'arbre lui-même, le tronc, les branches, les feuilles. D'abord les branches qui se disposent symétriquement, sur un seul plan. Puis comment les branches tournent, passent devant le tronc... Ne vous y trompez pas : je ne veux pas dire que, voyant l'arbre par ma fenêtre, je travaille pour le copier. L'arbre, c'est aussi tout un ensemble d'effets qu'il fait sur moi. Il n'est pas question de dessiner un arbre que je vois. J'ai devant moi un objet qui exerce sur mon esprit une action, pas seulement comme arbre, mais aussi par rapport à toute sorte d'autres sentiments... Je ne me débarrasserais pas de mon émotion en copiant l'arbre avec exactitude, ou en dessinant les feuilles une à une dans le langage courant... Mais après m'être identifié à lui. Il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre. Le signe de l'arbre[55].

Un signe qui serait capable de restituer la présence pleine de l'objet, sans médiation : c'est là une contradiction absolue, car un signe n'existe jamais que par l'absence de son référent – tout signe étant toujours, par essence, un substitut. Matisse savait qu'il était à la recherche d'une impossibilité logique, et en a parfois ressenti une extrême frustration. Un jour de 1912 ou 1913, devant un mur bleu particulièrement frappant, à Tanger, il regretta amèrement de ne pouvoir rendre en peinture l'« intensité sensorielle produite en lui par ce bleu ». Il confia plus tard à Gino Severini que pour « se décharger de cette sensation de bleu qui dominait toutes les autres, il aurait dû peindre en bleu, ainsi qu'un badigeonneur, tout le panneau[56] ». Il aurait eu, en fait, à réaliser un monochrome, un champ indifférencié de couleur pure : rien ne saurait s'opposer plus clairement à la conception picassienne du tableau comme combinaison de signes. Matisse, peut-on dire, est un phénoménologue, et Picasso un structuraliste.

■ Le système de Matisse

Le monochrome ne devint disponible, en tant que stratégie picturale, qu'au cours des années vingt, et c'est seulement après la Seconde Guerre mondiale qu'il connut un véritable essor. Matisse, qui plus est, ne l'aurait jamais accepté comme tel. Cependant, s'il s'oppose à l'idée même de système arbitraire de signes, il n'en invente pas moins un système qui lui permet de transmettre cette espèce de déluge sensoriel, de bouffée inarticulée ressentie à Tanger. Le système en question, fortement articulé pour le coup, repose sur deux équations. La première – formulée par Matisse lui-même – se lit ainsi : « qualité = quantité » ; quant à la seconde, elle peut être ainsi posée : « circulation + tension = expansion » (bien que l'ordre des termes soit interchangeable). Il convient de faire ici un bref exposé de ce système, qui gouverne à mon sens toute son œuvre à partir de 1906, à l'exception de ce que l'on appelle son époque niçoise, c'est-à-dire de 1918 à 1930[57].

En 1906, peu avant de peindre *Le Bonheur de vivre* (fig. 175), Matisse a une révélation à laquelle il se référera, directement ou non, dans tous ses écrits et dans la plupart de ses entretiens. Un propos la résume parfaitement : « Un cm^2 de bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré du même bleu[58]. » Le fait que les relations entre couleurs soient avant tout des relations entre grandeurs de surfaces colorées a plusieurs conséquences directes pour l'art de Matisse. La plus importante, historiquement parlant, est que l'opposition traditionnelle entre couleur et dessin s'en trouve suspendue : puisqu'il est possible de moduler toute couleur unie par un simple changement de proportion, toute division d'une surface unie constitue en soi-même une intervention colorée. « Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports. Grâce à eux et à eux seuls un dessin peut être intensément coloré sans qu'il soit

besoin d'y mettre de la couleur[59] », écrit Matisse. C'est pourquoi, ajoute-t-il immédiatement, « il n'est pas possible de séparer dessin et couleur[60] ». D'où son extrême embarras face à la dissociation de ces deux éléments proposée par le cubisme (et, en même temps, son admiration pour l'aisance avec laquelle Picasso la met en œuvre).

Maints autres principes inhérents au système de Matisse découlent de cette même équation (« qualité = quantité »), mais je n'aborderai ici que trois d'entre eux. Le premier concerne la nature *all-over* des meilleures œuvres de Matisse. Étant donné que tel accord coloré particulier (et donc telle humeur) résonnant dans telle œuvre résulte pour une bonne part de la différence quantitative entre les divers plans colorés, il est impossible de travailler sans considérer d'emblée la totalité de la surface à couvrir. Le deuxième principe met l'accent sur le rôle essentiel de l'échelle dans l'œuvre de Matisse : une fois posée l'équation « qualité = quantité », il est impossible d'agrandir quelque composition que ce soit, de mettre au carreau un dessin, par exemple. Un tableau doit être d'emblée pensé et travaillé à son format définitif afin de « transcender la taille pour l'échelle » – selon les termes de Barnett Newman, peut-être le seul peintre à avoir suivi Matisse sur ce point[61]. Le troisième principe nous ramène à la question de la couleur : comme la modulation est désormais fonction de la proportion des surfaces, le modelé traditionnel est non seulement redondant, mais nuisible. En outre, le système de Matisse annonce la fin des valeurs colorées en tant qu'entités fixes et distinctes : n'importe quelle couleur peut jouer n'importe quel rôle. Même le noir peut devenir couleur de lumière.

Voulant « transcender la taille pour l'échelle », Matisse aspire à un art qui se dilate, qui enfle. Ainsi que le note Frank Stella, on se souvient toujours d'un Matisse (plus exactement d'un Matisse de 1905-1917 ou d'après 1930) comme plus grand qu'il n'est en réalité[62]. L'échelle matisséenne, engendrée par la réduction du nombre de plans colorés, est toujours ample, quelle que soit la taille réelle du tableau. Les meilleures toiles de Matisse sont toujours tendues au maximum, tel un poumon prêt à exploser (Picasso le savait très bien, qui disait : « Matisse a de si bons poumons[63] »). Cette tendance générale à l'expansion est renforcée par l'économie de l'art de Matisse, non moins draconienne que celle de Picasso (« Tout ce qui n'a pas d'utilité dans le tableau est, par là même, nuisible[64] »). Elle est le produit d'une démocratisation totale des éléments du tableau, d'une dispersion généralisée de forces : il est interdit à notre regard de se concentrer sur quelque point particulier que ce soit. Et c'est de cette conception *all-over* de la toile, elle-même résultant de l'équation « qualité = quantité », que découle la notion matisséenne d'expression. Comme il l'écrit dans ses célèbres « Notes d'un peintre » de 1908 :

> L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part[65].

Son but étant de concentrer dans son tableau ou son dessin toutes ses sensations (ce qui ne renvoie pas, encore une fois, aux seules sensations visuelles), Matisse propose un équivalent visuel de cette diffraction sensorielle : il rend la diffusion de son regard, plaçant la périphérie au centre de sa toile et empêchant notre propre regard de se poser où que ce soit. Il cherche à nous aveugler, en quelque sorte, travaillant en deçà du seuil perceptif, à un niveau subliminal. Dans les portraits de Matisse, par exemple, nous ne nous rendons jamais compte du caractère sténographique, voire bâclé, des mains. On pourrait dire de son esthétique qu'elle est une esthétique de la distraction : elle exclut tout centrage – ce qui est absolument incompatible avec la chasse au trésor picassienne.

■ Premiers accrochages

Étant donné les nombreux antagonismes de leurs systèmes respectifs, le fait que Matisse et Picasso se soient tant préoccupés l'un de l'autre est une marque révélatrice de leur intelligence critique. Cette fascination réciproque commence au moment où Matisse pose, avec *Le Bonheur de vivre*, les deux équations fondamentales de son art[66]. À l'été 1907, avec *Les Demoiselles d'Avignon* puis le *Nu à la draperie* (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg), Picasso répond directement aux citations tous azimuts du *Bonheur de vivre*, qui renvoyaient pêle-mêle à diverses périodes de l'art occidental (de Lascaux à Cézanne); mais il répond aussi aux déformations « primitivistes » de *Nu bleu : souvenir de Biskra*, du début de l'année 1907 (fig. 156). En 1908, Matisse rétorque avec *Baigneuses à la tortue*, une toile exceptionnellement grande (The Saint Louis Art Museum), alors même que Picasso prépare sa répartie la plus efficace au système aéré de Matisse : son tableau, très compact, des *Trois femmes* (Musée de l'Ermitage). Cette dernière œuvre, à son tour, pousse Matisse à donner une nouvelle réplique aux *Demoiselles d'Avignon* avec son intimidante *Musique* de 1910 (aussi à l'Ermitage). Après quoi, les deux artistes se consacrent chacun à des préoccupations divergentes – Picasso explorant plus avant les propriétés de l'arbitraire du signe, Matisse la fonction de la profusion décorative.

En 1912, alors que l'on célèbre le cubisme comme le style pictural le plus avancé de l'époque et que Picasso en est consacré le roi, Matisse, boudeur, va recharger ses batteries au Maroc (il y fait deux séjours consécutifs). Au retour de son second voyage, en février 1913, il décide de s'essayer sérieusement au cubisme. Peu après, c'est au tour de Picasso de prospecter le langage de Matisse – *Nature morte verte* de 1914, et l'*Arlequin* de 1915 (fig. 4) constituant les pièces majeures de cette brève excursion, comme le remarque Matisse (voir p. 11).

Matisse tâte le terrain du cubisme pendant quatre ans, au cours desquels il produit quelques-uns de ses tableaux les plus stupéfiants, notamment *La Leçon de piano* (fig. 27), *Les Marocains*, *Femmes à la rivière* (fig. 24), et *Nature morte aux coloquintes* (fig. 2). Mais il réalise bientôt que l'idiome cubiste comporte un danger,

danger que Picasso lui-même a identifié en 1910 et qu'il a définitivement écarté en 1912 avec l'invention du collage. Ce danger est l'abstraction. De fait, il semble que la veine cubiste conduise inexorablement Matisse au seuil d'un art purement abstrait – que l'on pense à *Porte-Fenêtre à Collioure* de 1914 (Musée national d'art moderne, Paris), au *Rideau jaune* de 1915 (The Museum of Modern Art, New York) et à *Coup de soleil dans l'allée de Trivaux* de 1917[67]. Matisse pousse la géométrie du cubisme jusqu'à un degré indéchiffrable de distillation, comme s'il pouvait ignorer la migration métaphorique des signes qui structure le tableau cubiste et sa lecture ouverte. Mais il ne pouvait l'ignorer longtemps, et il ne pouvait l'accepter.

La Leçon de musique (fig. 16), réalisée durant le même été que *Coup de soleil dans l'allée de Trivaux*, marque l'adieu de Matisse au cubisme. Comme il le note lui-même dans une lettre à Charles Camoin, ce tableau est un remake de *La Leçon de piano* datant de l'année précédente (fig. 27)[68]. De fait, dans *La Leçon de piano*, Matisse avait rendu un hommage limité au cubisme, particulièrement à la multiplication d'analogies que permet le système cubiste (l'écho qui renvoie du métronome à l'ombre sur la tête de l'enfant pianiste est l'une des rimes plastiques les plus célèbres de l'art moderne). En outre, Matisse avait adopté dans ce tableau l'une des stratégies les plus audacieuses de Picasso, à savoir la manière directe – presque une confrontation – dont le regard des «demoiselles» d'Avignon s'adresse au spectateur. Dans *La Leçon de piano*, c'est le fils de Matisse, Pierre, qui nous regarde droit dans les yeux. Mais l'atmosphère inquiétante de cette toile, proche de celle des paysages urbains désolés de Chirico, et rappelant l'immobilité de *La Musique* de 1910, constituait une réponse au cubisme plutôt qu'elle ne témoignait d'une assimilation de sa langue.

Matisse a-t-il eu l'impression qu'il tournait en rond ? Qu'après plusieurs années de labeur acharné sa position sur l'échiquier n'avait pas bougé d'un pouce ? Ou s'est-il aperçu que Picasso, alors déjà bien engagé dans son aventure néoclassique et son travail pour Diaghilev, avait interrompu la partie d'échecs ? A-t-il cru que Picasso avait déclaré forfait ?

Matisse dit adieu au cubisme ; mais, paradoxalement, il prend aussi congé de lui-même ou, plutôt, de ce que j'ai appelé son système. Dans *La Leçon de musique*, les traits régressifs abondent : retour du modelé, d'un certain réalisme et, d'une certaine manière, du centrage. Nous sommes invités à contempler une scène dont les coordonnées sont relativement stables. Certes, les étranges discordances d'échelle qui affectent la représentation des figures différencient cette toile d'une scène de genre impressionniste ou postimpressionniste (soit, de la sorte de tableaux que Matisse s'attachera bientôt à reconsidérer). Mais le système de diffraction propre au « système de Matisse », cela même qui aura donné lieu à tant d'œuvres remarquables après *Le Bonheur de vivre* de 1906, a disparu. *La Leçon de musique* a un pôle d'attraction – la sculpture *Nu couché I (Aurore)* – et, bien que la vue du jardin à partir de la fenêtre, avec sa végétation luxuriante et ses arabesques, appar- tienne encore au système de Matisse, cette vue est en retrait.

Quelques mois après avoir réalisé cette toile, Matisse s'établit à Nice pour y repenser l'impressionnisme. Jusqu'en 1930 environ, il n'a rien à dire à Picasso. Et quand Picasso revient de son excursion néoclassique (qui avait commencé par un voyage à Rome en 1917), c'est pour constater que son partenaire est aux champs, vexé peut-être d'avoir été ignoré au moment même où il s'était le plus rapproché de lui.

HENRI MATISSE

16 *La Leçon de musique*, été 1917
Huile sur toile, 244,7 x 200,7 cm
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie

PABLO PICASSO
17 *Femme au tambourin (L'Odalisque)*, 1925
Huile sur toile, 97 x 130 cm
Musée de l'Orangerie, Paris

À la fin des années vingt : Le décor

■ Un vieux lion ?

Le 13 juin 1926, Matisse écrit à sa fille Marguerite : « Je n'ai pas vu Picasso depuis des années [...] Je ne tiens par à revoir Picasso, qui est un bandit embusqué[69]. »

Qu'est-ce qui a bien pu provoquer chez le peintre une remarque aussi acerbe ? Marguerite lui a-t-elle demandé s'il avait l'intention d'aller voir l'exposition Picasso dont le vernissage, prévu pour le 15 juin à la Galerie Paul Rosenberg, était annoncé à grands fracas ? Dans ce cas, l'exposition elle-même l'aurait irrité plus encore, car Picasso – renforçant l'interprétation rebattue de son «éclectisme» comme pillage[70] – y piétinait à plaisir les plates-bandes de Matisse. On pouvait notamment y voir un tableau de 1925 affublé du titre matisséen de *L'Odalisque* (fig. 17)[71].

Picasso, qui a joué un rôle déterminant dans l'organisation de cette exposition (sa première depuis des années), avait très certainement approuvé ce titre[72]. *L'Odalisque*, immédiatement achetée par Paul Guillaume – un défenseur zélé du Matisse de l'époque niçoise, qui donna à l'œuvre le nouveau titre de *Danseuse au tambourin*[73] – offre une illustration parfaite du principe cubiste de dissociation analytique de la couleur et du dessin. Mais avec ses oppositions de turquoise, pourpre, rose, et noir (quelque peu atténuées par les bruns et jaunes), et son allusion elliptique au motif décoratif d'une jupe (animant la surface de ses rehauts tricolores – bleu/blanc/rouge – contrastant avec le noir), cette toile, plus que jamais, empiète sur le territoire de Matisse.

Autre énigme : Matisse avait-il achevé sa propre *Odalisque au tambourin* (fig. 11) avant le vernissage de l'exposition Picasso ? Ce tableau, daté de l'hiver 1925-1926 par John Elderfield, est reproduit en pleine page dans le numéro de *Cahiers d'art* paru en septembre 1926[74]. Matisse l'envoya au Salon d'automne de cette même année (5 novembre-19 décembre 1926) et, qu'il ait vu ou non le tableau de Picasso chez Rosenberg, la publication et l'exposition rapides de sa propre toile sur le même thème constituent une riposte acérée. Picasso avait signifié à Matisse, pourrait-on dire, qu'il était possible de peindre une odalisque avec des plans unis de couleurs contrastantes et que si lui, Matisse, voulait vraiment s'en tenir au modelé traditionnel auquel il était revenu à partir de 1917, alors il lui fallait bien admettre qu'il renonçait *de facto* à tous droits de propriété sur son style précédent. Avec *Odalisque au tambourin*, Matisse répond à Picasso par une explosion colorée qui fait pâlir l'acidité chromatique de l'*Odalisque* de 1925, et ce, en adoptant une technique souvent utilisée par Picasso lui-même : il peint sur un fond noir qui électrifie les tons. Jamais jusque-là dans son époque niçoise, Matisse n'en était venu à convoquer un vermillon aussi saturé, ou des jaunes aussi vifs appliqués au couteau avec une telle détermination. Le modelé, également, est exagéré ; la chair du nu comprend une multitude de modulations, d'un quasi-blanc à un brun clair, avec des incursions dans le mauve et, même, dans le vert, le tout traité sans équivoque avec une distribution constante des valeurs et une unique source de lumière. Tout se passe comme si Matisse disait à Picasso que non, décidément non, il n'était pas un « vieux lion décourageant et découragé » (ainsi que l'avait dénommé André Breton quelques mois auparavant)[75], qu'il avait encore plus d'un tour dans son sac de maître coloriste, que parvenir à unifier le modelé sculptural des figures de Corot avec la saturation colorée des rêves de Redon n'était pas rien, et qu'il était encore capable de produire des effets aussi éblouissants que ceux d'avant son époque niçoise[76].

Cependant, et bien qu'il ne l'eût sans doute pas admis, Matisse savait qu'il ne pourrait guère plus longtemps continuer à travailler dans la veine qui était la sienne depuis 1917 – que ce filon serait bientôt tari. La presse fit grand cas de sa première tentative pour s'en dégager. En juin, pendant l'exposition Picasso, Matisse montre au Salon des Tuileries l'extraordinaire *Figure décorative sur fond ornemental* de 1925-1926, où il s'écarte radicalement de son style du début des années vingt (fig. 211). Météore survenant deux ans après sa dernière exposition personnelle, en mai 1924 (qui fut peut-être la manifestation la plus dogmatique de son néoclassicisme niçois), le tableau est surprenant. Les admirateurs de ses dernières odalisques, tel Jacques Guenne, cachent à peine leur inconfort, critiquant les disproportions anatomiques du nu et la discordance stylistique entre la figure et le fond ornemental[77]. D'autres, comme Georges Charensol, sont subjugués :

> Matisse qui donna depuis des années tant de gages aux partisans de l'hédonisme a voulu, semble-t-il, nous surprendre; et il ne nous déplait pas, bien au contraire, qu'un peintre en possession d'un métier extrêmement sûr et qui nous a, depuis longtemps déjà, habitué à des réalisations parfaitement harmonieuses, se lance encore dans de telles aventures[78].

HENRI MATISSE
18 *Nu couché de dos*, été 1927
Huile sur toile, 66 x 92 cm
Collection particulière

L'éloge le plus fervent est publié par Tériade dans son féroce compte rendu du Salon des Tuileries pour *Cahiers d'art* : « Un Matisse émouvant de jeunesse, une toile comme une preuve souveraine de l'art. Incontestablement la plus aiguë et la plus prenante des toiles de ce Salon. Quand on regarde ce tableau, on ne craint plus la vieillesse, puisque l'esprit peut rester aussi éternellement jeune[79]. » Ces derniers mots constituent une référence évidente au très flagorneur « Hommage à Picasso » publié deux ans plus tôt par les surréalistes, dans lequel le peintre était porté aux nues comme « personnification éternelle de la jeunesse »[80]. De fait, avec l'accueil réservé à *Figure décorative sur fond ornemental* se met en place une dichotomie qui allait progressivement se solidifier dans le discours critique pendant tout le reste des années vingt – dichotomie entre un Matisse « jeune » et un Matisse « vieux lion découragé » (à savoir, le peintre des odalisques appréciées par la vieille garde)[81].

■ Crise

À la suite du succès de *Figure décorative*, Matisse prend plus de liberté à l'égard de son prudent style niçois, et il s'attache à montrer publiquement ces toiles « aventureuses », où l'on sent très nettement son désir de renouer avec son travail des années 1905-1917 (même s'il continuait simultanément à produire et à exposer des odalisques classiques). En 1927, Matisse envoie au Salon d'automne *Nu couché de dos* (fig. 18) et *Odalisque à la culotte grise* (fig. 19), deux tableaux où le contraste entre figure et fond ornemental, si frappant dans *Figure décorative*, est encore plus accentué. Mais là, comme le note John Elderfield, « l'éblouissement optique » engendré par le décor est tel qu'il « peut nous sembler absolument impossible de nous concentrer sur la figure. C'est un peu comme si une ampoule de flash s'était allumée devant nos yeux [82].» Elderfield se réfère ici spécifiquement aux bandes colorées verticales de *Odalisque à la culotte grise*, mais sa remarque s'applique presque autant à *Nu couché de dos* (notons au passage que l'effet flash de ce tableau est très atténué en reproduction) : même le vaste postérieur néolithique du nu et sa pose boudeuse – très inusitée chez Matisse – ne parviennent pas à fixer notre regard. Matisse déclare à Picasso : « Voilà une chose que tu ne peux pas faire, malgré toutes tes rodomontades : planter une figure massive en plein milieu du tableau et faire en sorte que le spectateur y soit aveugle, ou, du moins, qu'elle ne domine pas la toile. »

Matisse avait Picasso en tête : il envoie au même Salon d'automne *Femme à la voilette* (fig. 20), bien que le tableau ne soit pas exposé. Avec ses éraflures blanches dans la couche de peinture noire et les jets de lignes courbes émanant de la figure, cette toile rappelle le fameux *Portrait de Mademoiselle Yvonne Landsberg* de 1914. Il rappelle aussi, avec ce personnage légèrement incliné vers nous, ses

HENRI MATISSE

19 *Odalisque à la culotte grise*
fin 1926-début printemps 1927
Huile sur toile, 54 x 65 cm
Musée de l'Orangerie, Paris

couleurs qui s'entrechoquent, sa frontalité, et les lèvres noires du visage-masque, le *Portrait de Madame Matisse* de 1913[83]. La ressemblance n'est pas fortuite, car *Femme à la voilette* renoue le dialogue avec le cubisme que ces œuvres de la première décennie du siècle avaient engagé : la géométrie de la voilette détruit la continuité du contour de la tête, engendrant ainsi une arête inattendue, ne devant rien à l'anatomie, qui tranche entre le front et le haut de la joue – démarcation violente des plans, qui semble directement empruntée aux nombreux tableaux intitulés *Tête de femme* peints par Picasso pendant l'été 1909. Dans cette toile, Matisse va à la rencontre du cubisme avec une efficacité équivalente à celle dont il avait fait preuve quelque onze ans auparavant dans *Nature morte aux coloquintes* (fig. 2), et il le fait pour des raisons identiques : il cherche à s'annexer le cubisme sans y succomber, à l'augmenter, à le compléter sans avoir à renoncer à la violence colorée ou aux motifs décoratifs qui sont le propre de son langage.

Mais c'est surtout la manière dont la *Femme à la voilette* convoque le spectateur qui renvoie directement à Picasso. Ce mode d'adresse est très inhabituel chez Matisse : un petit nombre de tableaux, seulement (il en va différemment pour ses dessins), montrent un modèle représenté frontalement et regardant fixement le spectateur[84].

La prochaine toile importante de Matisse sera *Nature morte au buffet vert* (Musée national d'art moderne, Paris), qu'il envoie au Salon d'automne de 1928[85]. On aurait tendance à voir dans ce tableau remarquablement austère un adieu à l'exubérance niçoise s'il n'était immédiatement suivi par *Harmonie jaune* (fig. 21), que le peintre envoie au Salon des Tuileries en juin 1929. De nouveau, cette œuvre fait écho au travail de Picasso, notamment par la manière dont y sont greffés des styles contradictoires, une stratégie propre au collage cubiste qui a toujours beaucoup troublé Matisse. Allant à l'encontre de sa profonde conviction concernant l'unité du tableau, nécessité impérative de son esthétique, le peintre se demande ici s'il ne serait pas possible de placer une nature morte de Manet au beau milieu d'une de ses propres toiles pré-niçoises où s'entrechoquent plans de couleurs vives et motifs décoratifs, *La Famille du peintre* de 1911, par exemple (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg). Le collage stylistique de *Harmonie jaune* est désarçonnant : jamais la tendance de Matisse à aveugler le spectateur n'a été aussi efficace – nous avons le plus grand mal à percevoir la femme couchée, habillée d'une blouse noire et jaune, et exceptionnellement tronquée à la taille par le cadre (là encore, cet effet d'aveuglement est fort atténué en reproduction). Et jamais le modelé tonal adopté par Matisse durant son époque niçoise – utilisé exclusivement ici dans la citation de Manet – n'aura semblé si peu compatible avec son propre penchant à la planéité. C'est le tableau qui, selon moi, précipite la crise de Matisse.

Quelques mois plus tard, Matisse accorde à Tériade un entretien au cours duquel il dénie catégoriquement traverser quelque crise que ce soit. S'il y parle très lucidement de sa jeunesse (en particulier de son passage du divisionnisme au fauvisme), il se montre à peu près silencieux sur son travail des dix dernières années. L'une des rares allusions concernant sa situation actuelle est particulièrement frappante :

> Moi-même, puisqu'il faut toujours avancer et chercher de nouvelles possibilités, je désire aujourd'hui une certaine perfection formelle et je travaille en concentrant mes moyens à rendre à ma peinture cette vertu peut-être extérieure mais nécessaire à un moment donné, d'un objet bien exécuté, bien fini. Mais ça ne veut pas dire qu'il ne faille pas maculer des toiles quand on est jeune, qu'on ne doive pas commencer par le commencement[86].

Qu'est-ce à dire ? Que Matisse, au moment même où il réexamine son œuvre de jeunesse – et où peindre lui devient de plus en plus difficile – joue le rôle de l'ancêtre respectable ne vivant plus que pour l'objet « bien exécuté, bien fini », à savoir pour tout ce qu'il avait violemment rejeté au début de sa carrière. Il parle comme un vieux Maître « condamné à ne plus faire que des chefs-d'œuvre[87] ».

■ La bataille de *Cahiers d'art*

Et Picasso ? Pensait-il à Matisse ? Pourquoi donc l'aurait-il fait ? N'était-il pas choyé par tout le monde – par l'avant-garde (les surréalistes) comme par la clientèle chic de Paul Rosenberg ? N'était-il pas une superstar, dominant sans conteste le marché, obtenant des prix considérablement plus élevés que ceux de Matisse[88] ? Pour quelle raison se serait-il préoccupé d'un collègue de jeunesse moins fortuné que lui ?

Pour le dire tout de go, l'hypothèse sur laquelle repose ce livre est que Picasso pensait effectivement à Matisse, qu'il le fit de plus en plus à partir de 1926, que ses toiles de 1928-1930, notamment – les coureurs sur la plage d'Étretat, les grands ateliers, les acrobates et danseurs, et, bien sûr, les odalisques –, furent réalisées en partie avec l'idée de taquiner Matisse, de le provoquer à sortir de sa tanière de vieux Maître et à regagner le ring de la modernité. L'interprétation habituelle de ces œuvres de 1928-1930 n'invoque guère Matisse, mais plutôt les affaires de famille de Picasso (la fin de son mariage avec Olga Khokhlova, sa liaison secrète avec Marie-Thérèse Walter) – comme si la vie personnelle de l'artiste pouvait à elle seule expliquer le style spécifique qu'il adopte entre tous, à ce moment particulier de sa carrière, pour un nombre de toiles aussi important[89].

Avant de nous pencher sur ces œuvres, considérons un moment le monde de Picasso à la fin des années vingt. Qui étaient ses partenaires de jeu à cette époque ? Pas ses vieux copains cubistes : cela faisait belle lurette qu'il n'avait plus rien à apprendre d'eux. Les artistes abstraits ? Depuis le dramatique été de 1910, à Cadaqués, où Picasso, presque paniqué, avait observé son art en train de devenir abstrait, il s'était constamment tenu à l'écart de l'abstraction, envers laquelle il afficha toujours le plus profond mépris. (Lorsque, exceptionnellement, il s'en est rapproché, par exemple avec la *Guitare* très minimale de 1913, aujourd'hui au Musée Picasso de Paris [Daix 597],

ce fut toujours pour nier la possibilité même de l'abstraction, pour démontrer que tout peut être véhicule d'une lecture iconographique, que tout peut être transformé en une image.)

Les surréalistes, alors ? Tout le monde s'accorde à leur attribuer un rôle déterminant dans le fait que Picasso se soit réveillé de son rêve ingresque – ils l'auraient arraché à son « retour à l'ordre » bourgeois et l'auraient replongé dans le tohu-bohu de l'avant-garde bohème, un monde qu'il avait abandonné à la mort d'Apollinaire. C'est là peut-être un des ressorts fondamentaux du regain d'intérêt de Picasso pour Matisse : les surréalistes – ses courtisans les plus abjects – commençaient à devenir exigeants, et la patience de Picasso pour les obligations de toutes sortes était limitée. Comme le note Elizabeth Cowling, « depuis 1922, Breton avait entrepris avec ténacité une campagne de charme destinée à annexer Picasso à son mouvement, mais ce dernier lui fit faux bond[90] ».

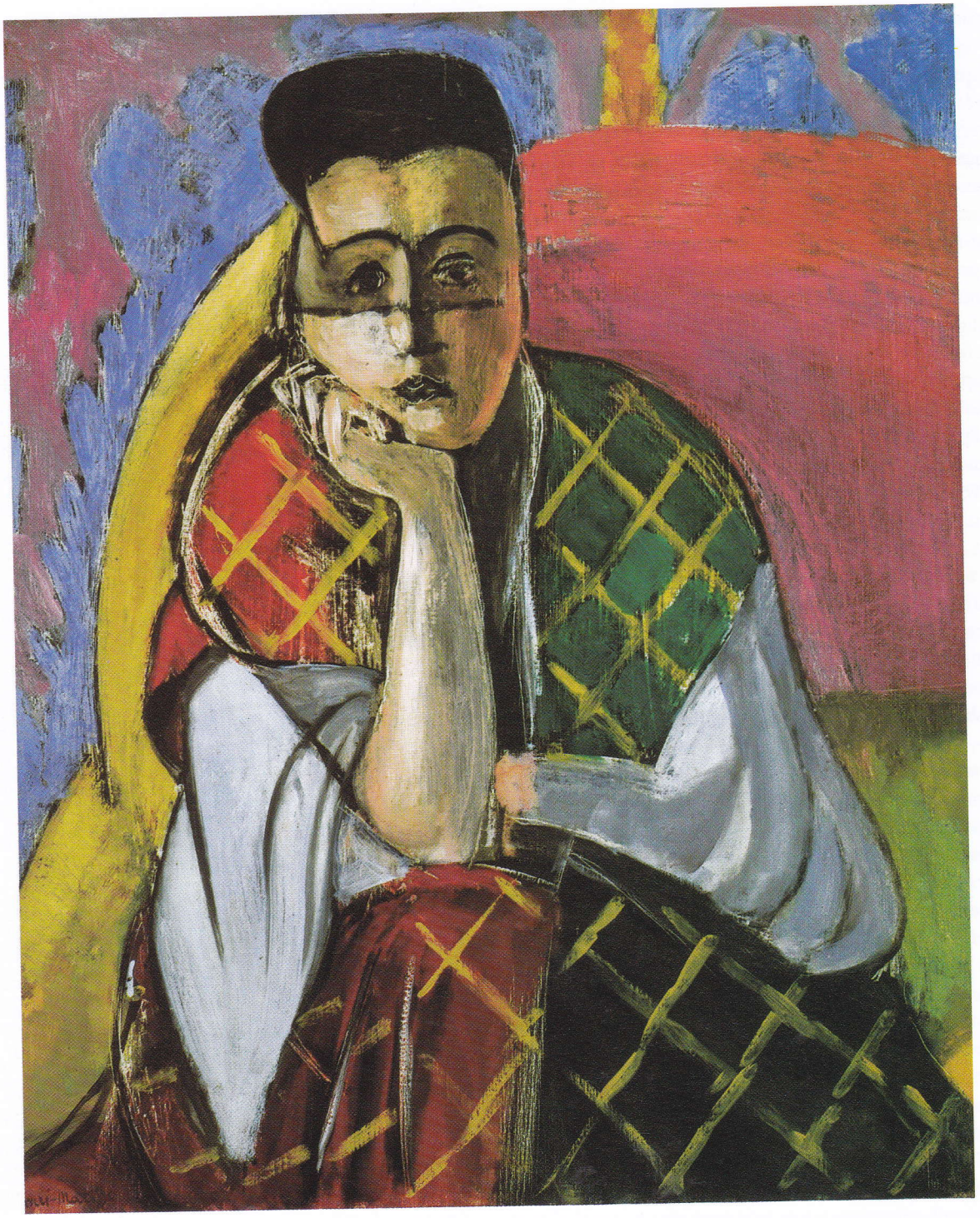
Werner Spies remarque que Picasso était alors l'enjeu d'un âpre débat : d'un côté, il y avait Breton et ses disciples, de l'autre « Zervos et Tériade, qui firent de leur mieux, dès le début, pour discréditer le surréalisme dans les pages de *Cahiers d'art*[91] ». Il serait parfaitement ridicule d'imaginer Picasso fuyant un groupe de zélotes pour tomber avec joie dans les bras d'un autre, et encore plus de penser qu'il ait pu préférer la prose ampoulée des deux critiques grecs aux expérimentations littéraires des poètes surréalistes. Mais *Cahiers d'art*, consacré au moins pour moitié à la célébration de son génie, n'étaient pas pour Picasso une revue sans conséquence. En termes de publicité, la dévotion de ce périodique était tout ce dont il avait besoin – un supplément d'âme intellectuel complétant opportunément la stratégie commerciale de Rosenberg. Lorsque, en 1932, Zervos commença à publier le catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso, la glorification de cet artiste était devenu son principal projet, ce à quoi il allait dédier sa vie. Mais il n'en avait pas toujours été ainsi : durant les premières années de *Cahiers d'art*, lancé en 1926, Picasso avait eu à partager avec Matisse les colonnes de la revue.

De fait, les débuts de *Cahiers d'art* sont marqués par une sorte de mini-tournoi organisé par Zervos et son équipe. Cela se met en place immédiatement (la couverture du premier numéro reproduisait un Matisse, celle du second un Picasso) et se poursuivra numéro après numéro. Durant cette partie d'échecs prolongée, il est un round particulièrement marquant : il s'agit du compte rendu de l'exposition Matisse qui se tint en octobre 1926 à la Galerie Paul Guillaume. L'événement était extraordinaire, peut-être le premier du genre dans l'histoire de l'art moderne : seuls trois tableaux y étaient montrés. Mais le premier, *Branche de lilas* (datant de 1914 et prêté par Matisse), était complètement éclipsé par les deux autres toiles, beaucoup plus grandes et acquises depuis peu par Guillaume : *La Leçon de piano* (fig. 27) et *Femmes à la rivière* (fig. 24), toutes deux de 1916 et jamais exposées auparavant. Les critiques s'étonnèrent tout naturellement d'un mode de présentation aussi dramatique (« Arrivera-t-on à l'exposition de la toile unique ? » se demande l'un d'entre eux[92]). Et il n'est pas surprenant que *Cahiers d'art* ait reproduit les deux tableaux (*La Leçon de piano* eut droit à une pleine page). Mais le commentaire accompagnant les reproductions, dû à Sylvain Bonmariage, contient une anecdote saisissante. Assignant à « son vieux camarade Metzinger » le rôle de témoin, Bonmariage se souvient de la première fois où il vit Matisse devant une toile de Picasso. De manière hésitante, cherchant ses mots, Matisse aurait déclaré : « Ça, c'est du cubisme… Je veux dire par là un pas immense vers la technique pure. » Puis il aurait ajouté : « Nous y viendrons tous. » Il est douteux que le souvenir de Bonmariage soit fidèle, mais on peut être certain que sa publication irrita fort Matisse, d'autant qu'il est suivi par ce commentaire : « Picasso eut l'honneur de l'action. Mais il est indéniable […] que Matisse, artiste déjà notoire en 1909, eut le mérite de comprendre le premier ce que Picasso voulait[93]. »

Tout au long de la première année de *Cahiers d'art*, nous voyons se consolider progressivement le cliché de la bipolarité, et, à la fin de 1926, les nombreuses mentions de Matisse et de Picasso se conforment désormais toutes à un modèle qui ne changera plus jusqu'au début des années trente. D'une part, les deux artistes sont cons- tamment mis en balance, poussés l'un vers ou contre l'autre (par exemple au moyen de la juxtaposition de deux illustrations pleine page dans un article qui n'a même pas besoin de les mentionner, ou ne le fait qu'en passant); d'autre part, les comparaisons sont toujours pipées. Jusqu'à la fin de la décennie, bien que Matisse ne soit jamais directement maltraité par Zervos ou par Tériade, il sera souvent déprécié par les collaborateurs occasionnels de la revue.

Parmi les commentaires peu flatteurs, il se trouve une salve particulièrement cruelle, car elle est le fait de marchands. L'un après l'autre, courant 1927, Paul Guillaume, Daniel-Henry Kahnweiler, Jos Hessel (de la galerie Bernheim-Jeune), Paul Rosenberg, Léonce Rosenberg, Étienne Bignou et Berthe Weill sont interrogés par la revue. Hormis Kahnweiler, tous ont eu précédemment affaire à Matisse. Pourtant, ils ne le mentionnent que de façon exceptionnelle, et, si par chance ils le font, c'est inévitablement pour le classer second. Berthe Weill, le premier marchand de Matisse, est peut-être la plus généreuse du lot : « La peinture moderne, c'est Picasso et Matisse, peut-être plus Picasso[94]. »

En règle générale, alors que l'œuvre de Picasso est constamment exaltée dans la revue comme ouvrant de nouvelles voies pour l'avenir, l'attention portée à Matisse s'y raréfie : si l'on fait référence à lui, c'est plutôt pour son travail pré-niçois que pour ses toiles récentes (notamment dans une série d'articles sur le fauvisme dus à Georges Duthuit et publiés avec de nombreuses illustrations en 1929-1930). En 1928, Zervos fait même paraître un essai dont le titre laisse supposer qu'il est entièrement consacré à Matisse, alors que le texte ne le cite pas (ce texte est néanmoins accompagné de cinq reproductions de ses œuvres, trois d'entre elles pré-niçoises, dont le *Portrait de Marguerite de* 1907 appartenant à Picasso)[95]. De même, le long article que Tériade finit par écrire sur Matisse, comme pour compenser les nombreuses pages dédiées à Picasso et rétablir un



HENRI MATISSE
20 *Femme à la voilette*, 1927
Huile sur toile, 61,5 x 50,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
The William S. Paley Collection

HENRI MATISSE
22 *Le Chapeau jaune*, 1929
Huile sur toile, 65 x 45 cm
Collection particulière

certain équilibre, fait mentir son titre. Bien que « L'actualité de Matisse » soit illustré par une série d'œuvres récentes, le texte ne fait jamais allusion qu'à la production de jeunesse du peintre. Et les allusions en question sont d'un ordre très général. Tériade écrit que « la question Matisse revient à l'ordre du jour », mais tout ce qu'il a à en dire est que l'appel à la liberté représenté par son œuvre pré-niçoise est un exemple à suivre[96]. Il ne tente même pas de commenter les œuvres reproduites, et donc d'analyser la contradiction entre la constance stylistique dont font preuve gravures et dessins (luminosité, nervosité linéaire) et l'irrésolution des tableaux. Il rate ainsi une belle occasion de parler de la crise que connut Matisse à la fin des années vingt, crise dont témoigne si éloquemment la séquence d'images qu'il publie. Il aurait pu remarquer, par exemple, que Matisse avait déjà renoué avec son travail pré-niçois dans ses œuvres sur papier (elles évitent le modelé), alors qu'il en était encore fort éloigné dans sa peinture.

Cela dit, une des toiles reproduites par Tériade indique qu'une telle renaissance est en train de sourdre. *Le Chapeau jaune* de 1929 (fig. 22), entièrement construit sur le contraste jaune/violet, conserve encore les gradations de valeur caractéristiques des odalisques du début des années vingt, mais seulement de part en part (la tête et le cou, modelés, émergent légèrement des plans colorés beaucoup plus étales constitués par la robe et le fond du tableau). De plus, la distribution colorée y est de nouveau presque aussi rare et audacieuse que dans les toiles de 1906-1915. Après le collage stylistique de *Harmonie jaune* (fig. 21), Matisse tente ici une synthèse.

Il dut être particulièrement irrité de ce que même les critiques les moins hostiles à son travail ne prêtent aucune attention à cette tentative pour changer de direction : *Cahiers d'art* ne daigna même pas publier de compte rendu de son exposition personnelle à la Galerie du Portique (7-25 novembre 1929), où *Le Chapeau jaune* fut montré pour la première fois[97]. Il est à peu près certain, cependant, que Picasso remarqua ce tableau, quoique pas forcément lors de cette exposition – il est fort possible en effet que la toile ait eu plus d'impact lorsqu'elle fut de nouveau présentée en 1931, dans la fameuse rétrospective Matisse des Galeries Georges Petit. (Comme l'observe Linda Nochlin, l'opposition jaune/violet du *Chapeau jaune* domine une série de tableaux peints par Picasso juste avant sa propre rétrospective, qui se tint au même endroit un an plus tard, alors que sa compétition avec Matisse, désormais réactivée, battait son plein[98].) Quoi qu'il en soit, on peut affirmer sans grand risque que, pour Picasso, « la question Matisse était revenue à l'ordre du jour »

MARC VAUX
23 Exposition « Picasso, Braque, Derain, Matisse, Léger et Laurencin », avril-mai 1929
Galerie Paul Rosenberg, Paris

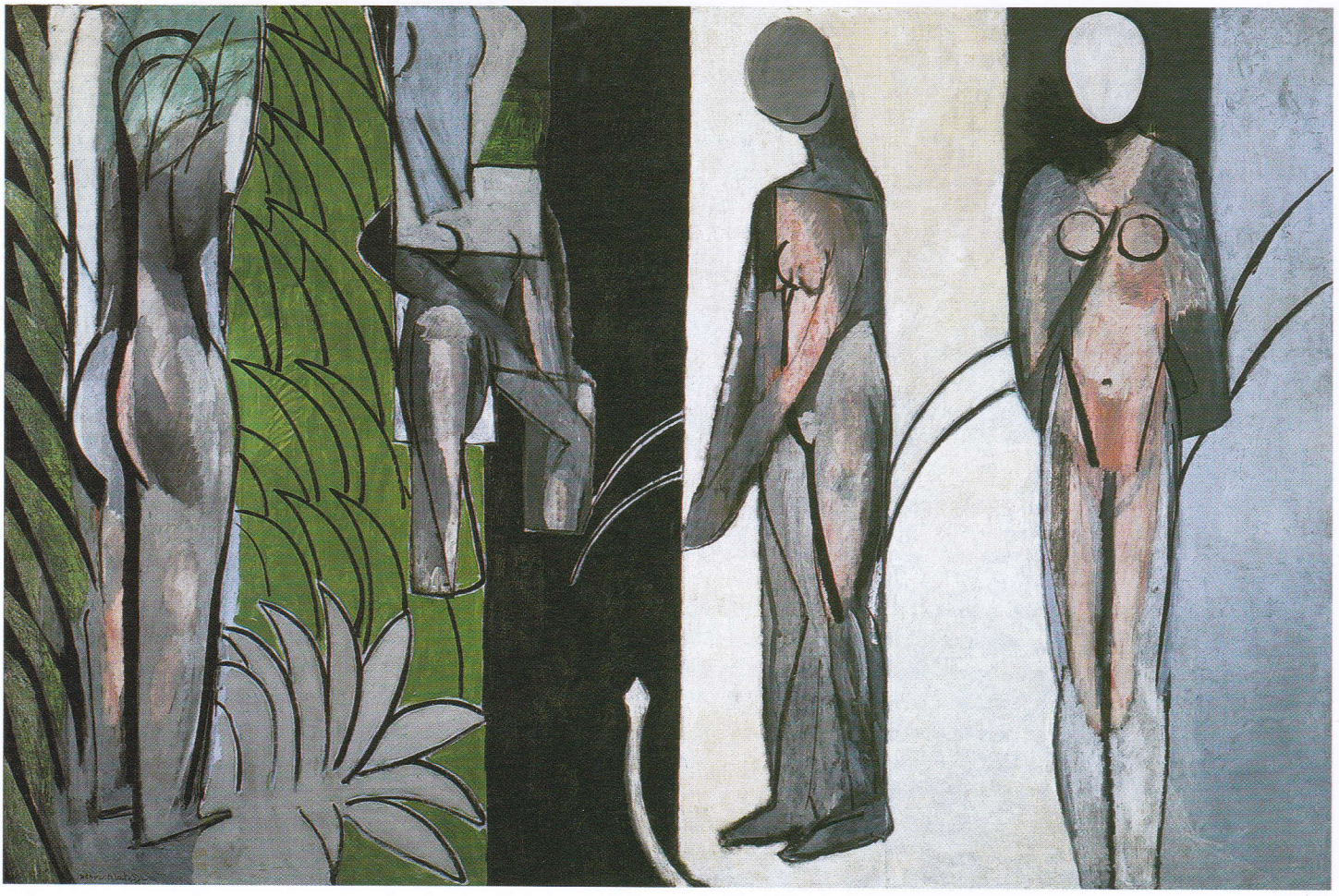
dès 1929. Plusieurs années durant, Zervos et consorts n'avaient cessé de lui dire qu'il n'y avait qu'un seul autre artiste auquel on pouvait le comparer – et que cette comparaison tournait immanquablement à son avantage. Mais s'il se taisait, à l'inverse des littérateurs de *Cahiers d'art*, Picasso n'avait pas les yeux dans sa poche.

■ Taquinerie

En août 1926, Matisse informe la Galerie Bernheim-Jeune, son marchand depuis 1909, qu'il ne renouvellerait pas son contrat[99]. Ayant eu vent de cette défection, Paul Rosenberg entame immédiatement une campagne de séduction. Sa stratégie est pour le moins surprenante : il organise expositions de groupe sur expositions de groupe, dans lesquelles des tableaux de Matisse qu'il a acquis – pour la plupart des œuvres niçoises – sont accrochés à côté de toiles récentes de Picasso et s'en retrouvent toujours amoindris. L'exposition « Picasso, Braque, Derain, Matisse, Léger et Laurencin », en avril-mai 1929, est un cas typique (fig. 23). Trois grandes toiles de Picasso, légèrement isolées du reste de l'exposition, y occupent un mur au fond d'une vaste salle rectangulaire : son extraordinaire *Peintre et son modèle* de 1928 (fig. 25), la *Femme assise* aux doigts cloutés de 1927, à peine moins spectaculaire (The Museum of Modern Art, New York; Z. VII, 77), et une autre toile du même titre, plus grande, datant de 1926-1927 (Z. VII, 81) et liée au furieux *Baiser* de 1925 (Musée Picasso, Paris; Z. V, 460). Tout à côté de ces tableaux, sur le mur perpendiculaire : trois Matisse caractéristiques de l'époque niçoise[100]. Ils sont non seulement submergés par le voisinage bruyant des Picasso, mais se retrouvent assimilés, par pure capillarité, aux cinq toiles fadasses de Marie Laurencin qui leur font suite sur le mur.

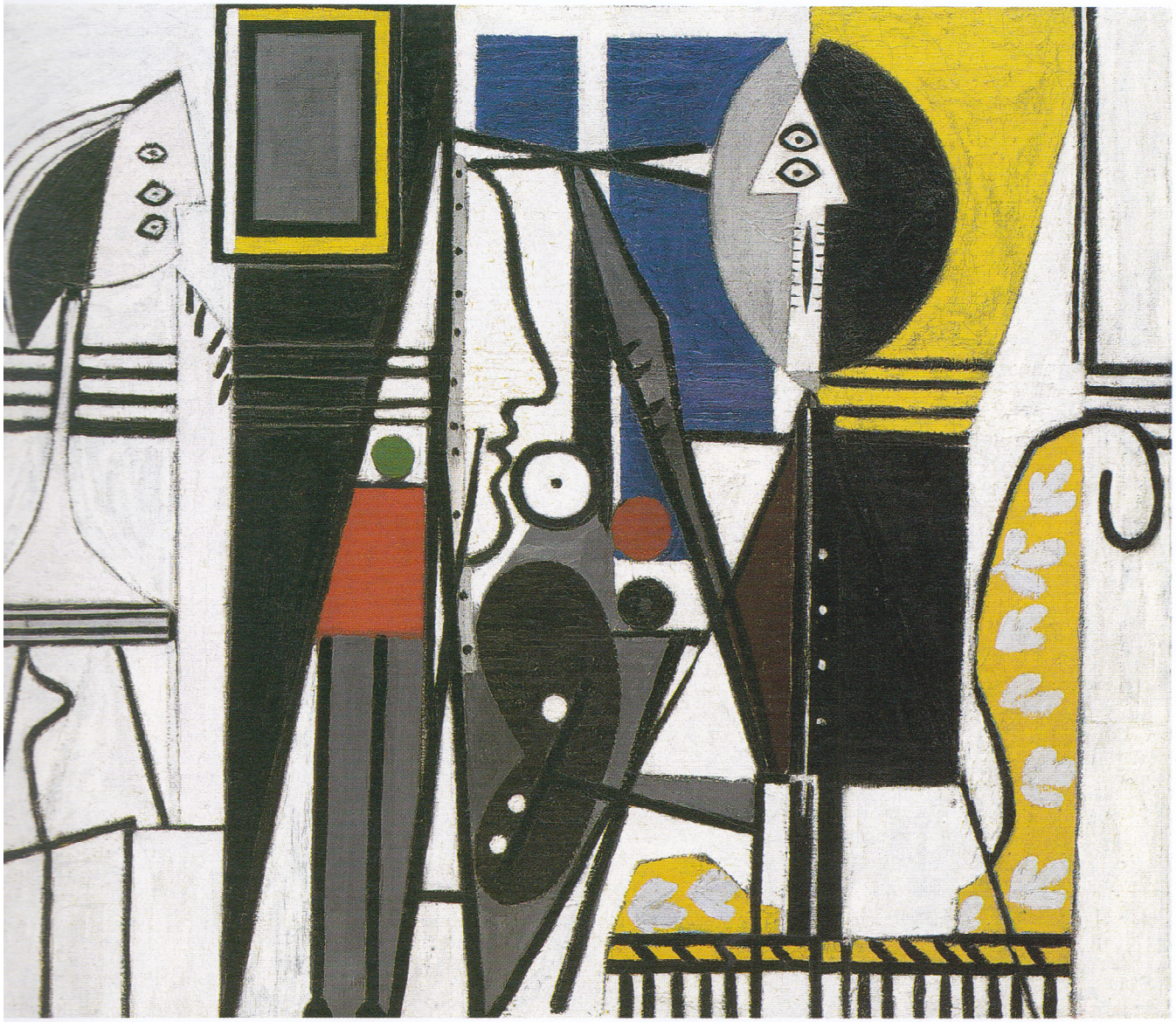
Ce n'est pas vraiment la meilleure manière d'enrôler un artiste récalcitrant. L'accrochage de Rosenberg était-il dicté par Picasso ? On est en droit de le penser : plutôt qu'une grossière maladresse, ce serait alors à la fois une taquinerie, une réprimande, et une invitation à reprendre la partie d'échecs interrompue.

De fait, *Le Peintre et son modèle* (fig. 25) n'est guère pensable sans l'occurrence préalable d'œuvres comme *La Leçon de piano* (fig. 27) ou *Femmes à la rivière* (fig. 24), deux tableaux que Picasso avait alors récemment revus (il venait aussi de revoir *L'Atelier rouge*, ce qui constituait une invitation irrésistible à traiter le même thème)[101]. Non seulement l'organisation compositionnelle du *Peintre et son modèle* est similaire à celle de *Femmes à la rivière* (avec ses bandes divisant verticalement le champ pictural), mais le motif décoratif des feuilles blanches sur fond jaune est du Matisse tout craché. De plus, le rectangle gris encadré de noir et de jaune,

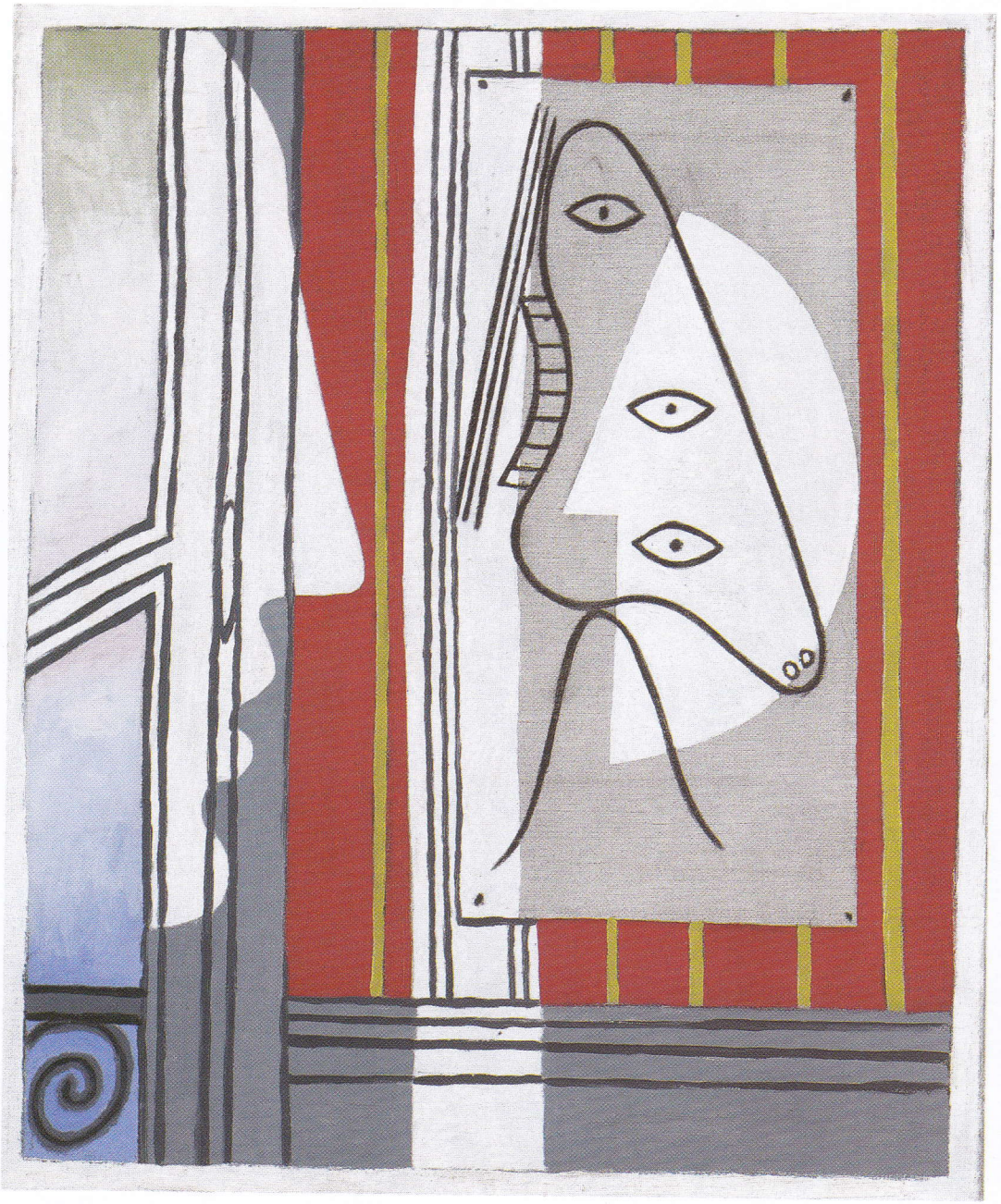


HENRI MATISSE

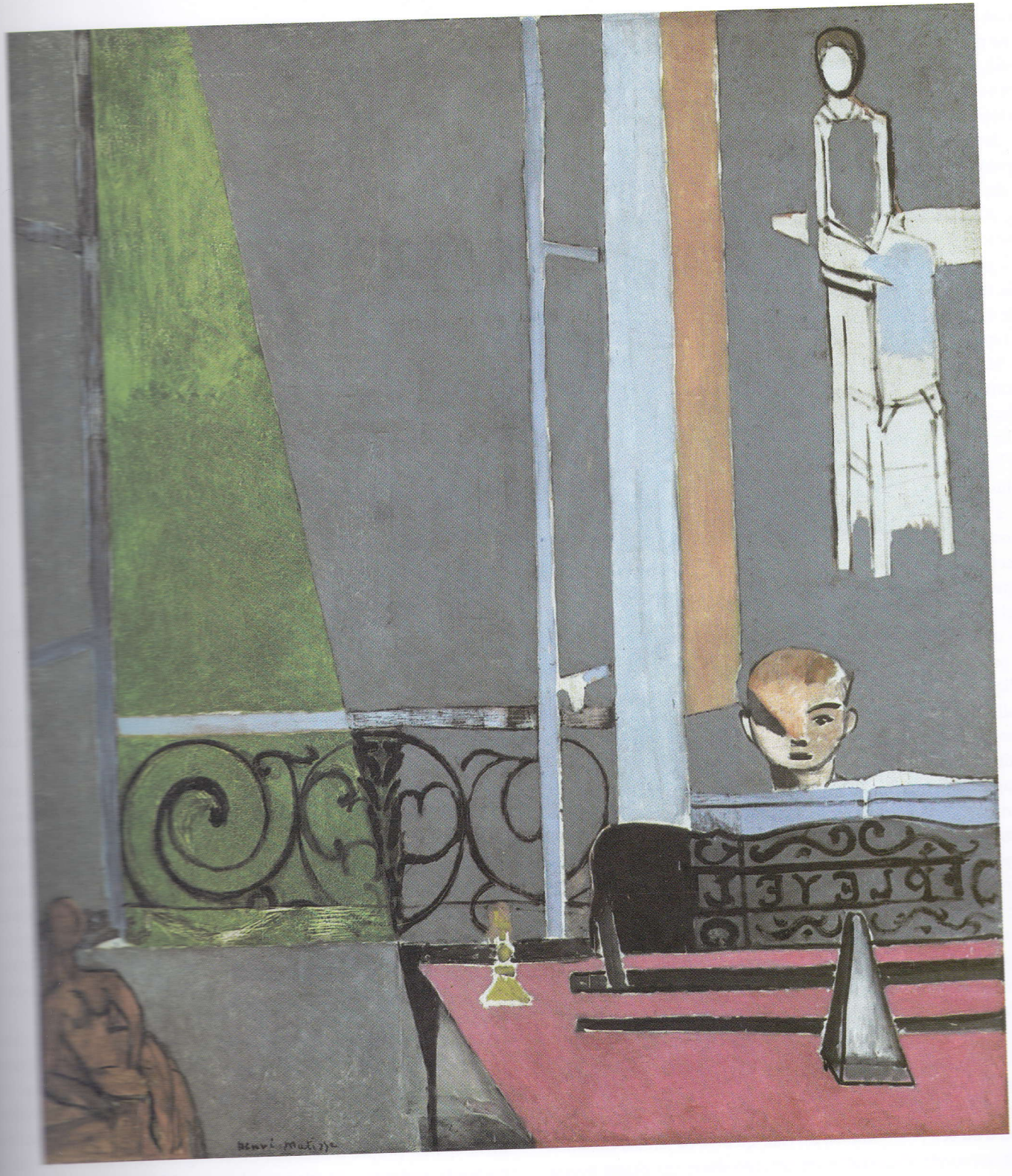
24 *Femmes à la rivière*, 1916
Huile sur toile, 261,8 x 391,4 cm
The Art Institute, Chicago
Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection



PICASSO
re et son modèle, 1928
ır toile, 129,8 x 163 cm
iseum of Modern Art, New York
ney and Harriet Janis Collection



PABLO PICASSO
26 *Figure et profil*, 1928
Huile sur toile, 74 x 60 cm
Musée Picasso, Paris

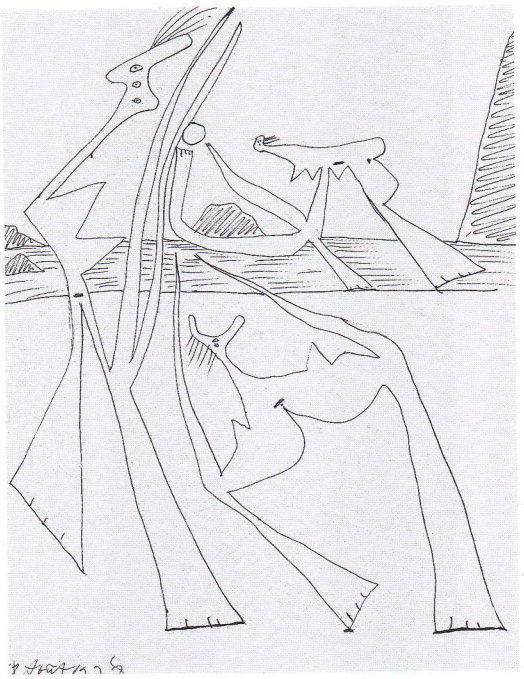


HENRI MATISSE
La Leçon de piano, été 1916
Huile sur toile, 245,1 x 212,7 cm
The Museum of Modern Art, New York ; Mrs. Simon Guggenheim Fund

qu'on lit comme un miroir, est une allusion discrète à *La Fenêtre bleue* peinte par Matisse en 1913 (The Museum of Modern Art, New York), à savoir le tableau dont le titre original était « *La Glace sans tain* » et qui poussa André Breton à écrire l'un de ses premiers textes surréalistes[102]. On trouve souvent ce même cadre vide, rempli de gris ou de noir, dans d'autres Picasso matisséens de cette époque. Il apparaît dans *L'Atelier* de 1927-1928 (Z. VII, 142, The Museum of Modern Art, New York) et dans *Grand nu au fauteuil rouge* de 1929 (fig. 10). Souvent la citation est moins discrète : impossible de voir *Figure et profil* de 1928 (fig. 26, lié à la série des *Atelier* de l'époque) sans penser au montant de fenêtre qui enjambe la balustrade au beau milieu de *La Leçon de piano* (fig. 27). Dans toutes les toiles de cette époque sur le thème de l'atelier (une douzaine en 1927-1928, plus quelques autres en 1929), Picasso nous signale d'un clin d'œil que Matisse lui trotte dans la tête, comme s'il avait peur que nous ne rations le coche et ne remarquions pas la planéité emphatique de surfaces non moins emphatiquement colorées.

La volée la plus soutenue de Picasso débute le 1er janvier 1928 avec l'apparition de *Minotaure* (fig. 29), peut-être la démonstration la plus flagrante que la disjonction est le moteur essentiel de son art : à la manière cubiste, plans colorés et contours linéaires sont ostensiblement désunis; l'anatomie de la bête est désassemblée et réassemblée au moyen d'une ellipse ; enfin et surtout, l'énergie allègre de la figure contredit la noirceur de son thème. Pourrait-on imaginer quoi que ce soit de plus étranger au monde de Matisse que cette sombre et mythique créature ? Et pourtant, rien n'en semble plus proche que le saut du Minotaure (à la Nijinski) et l'arabesque des lignes ininterrompues. Picasso savait peut-être que Matisse travaillait péniblement depuis plusieurs mois à un *Enlèvement d'Europe* (fig. 30). Si tel est le cas, le jaillissement de son *Minotaure* constituerait un double message à l'égard de Matisse : une invi tation à regagner le ring, mais aussi à se garder de toute thématique violente (qu'elle soit sexuelle ou mythologique), prudence que Matisse avait d'ailleurs scrupuleusement observée depuis *Nymphe et satyre* de 1908-1909 (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg). Sur un tel terrain thématique, déclarerait alors Picasso à Matisse, la partie serait par trop inégale.

Aucun tableau de Matisse n'a l'air aussi peu achevé que son *Enlèvement d'Europe*, et aucun ne semble lui avoir donné plus de mal (un témoin, peu fiable il est vrai, rapporte que le peintre lui dit avoir fait « trois cents esquisses – oui, trois cents pour cette seule toile »[103]). Jamais on ne trouve chez Matisse un aussi grand écart stylistique entre la composition et le thème. Son Jupiter/taureau est un bœuf inoffensif, sa tête un accessoire de théâtre, un masque en papier mâché. Étant donné que Matisse ne signa pas le tableau (il porte un tampon d'atelier, posthume), il est clair qu'il ne l'a jamais considéré comme accompli. Pourtant il en fit reproduire un dessin préparatoire dans la monographie de Florent Fels sur son œuvre, parue en 1929, et en 1932 plusieurs visiteurs purent le voir trôner dans son appartement à Nice, partageant un mur avec plusieurs Cézanne[104].

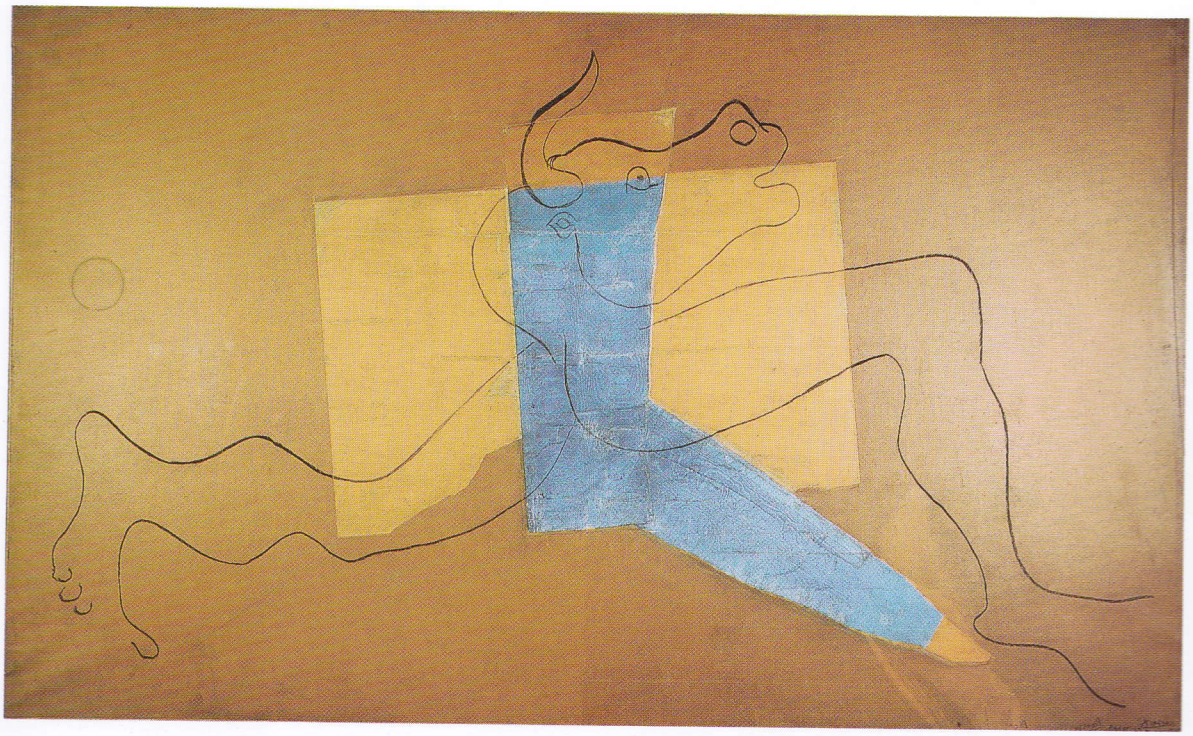


PABLO PICASSO
28 *Jeu de balle sur la plage*, 18 août 1928
Carnet de croquis de Dinard (1044), f° 42
Plume et encre sur papier, 38 x 31 cm
Collection Marina Picasso (inv. 9255), courtesy Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Genève.

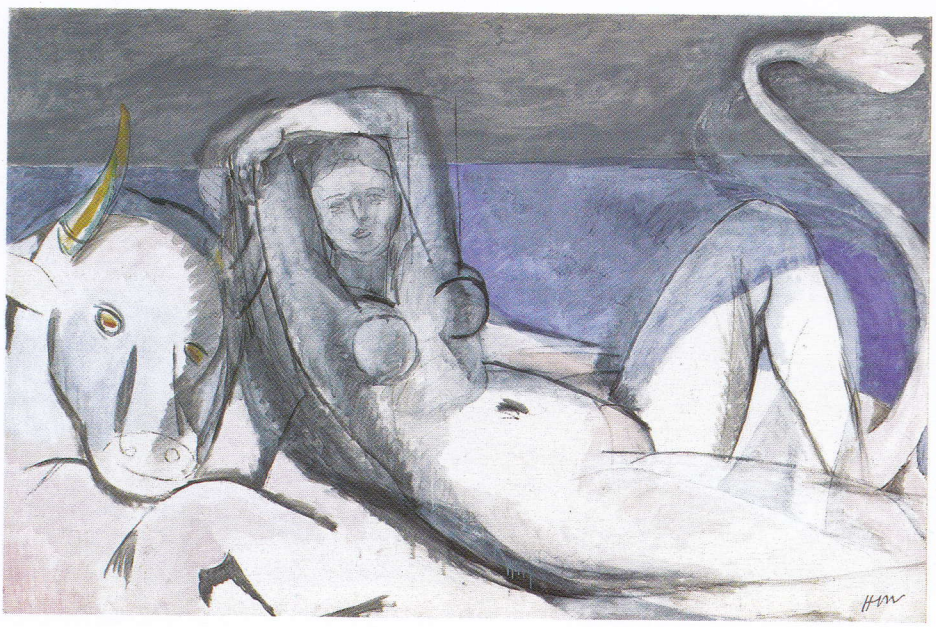
Ce n'est que quelques années plus tard cependant, en 1935, que Matisse sera en mesure de répondre au double défi de Picasso concernant la représentation du mythe et de la violence.

Toutes les *Baigneuses jouant au ballon* que Picasso peint à Dinard en août 1928 découlent de son *Minotaure* dansant du début de l'année. Les tableaux eux-mêmes ne font pas référence à Matisse (leur couleur est rarement intense, ils sont de petites dimensions et encombrés d'homuncules magnifiés par un effet de zoom mais gênés aux entournures par le cadre). Dans les dessins préparatoires, en revanche (fig. 28), dont la composition ouverte et expansive ne rappelle en rien la claustration des tableaux, les mouvements accélérés des baigneurs renvoient à la célèbre *Danse* peinte par Matisse en 1910[105].

Un an et demi plus tard Picasso exploite à nouveau cette même veine dans une série d'*Acrobate*. À première vue, ces figures d'acrobates semblent encore plus confinées par le cadre que les baigneurs bondissants des miniatures de Dinard. Mais l'échelle a changé, et nous sommes désormais plus proches de l'épanchement spatial propre à Matisse. Ce changement d'échelle est dû à plusieurs facteurs : la plupart de ces tableaux ne comportent qu'une seule figure ; ils sont beaucoup plus grands; il n'y a aucun modelé (les figures sont des silhouettes se dessinant sur un fond plat) ; et l'accord coloré est binaire (une couleur pour le fond,

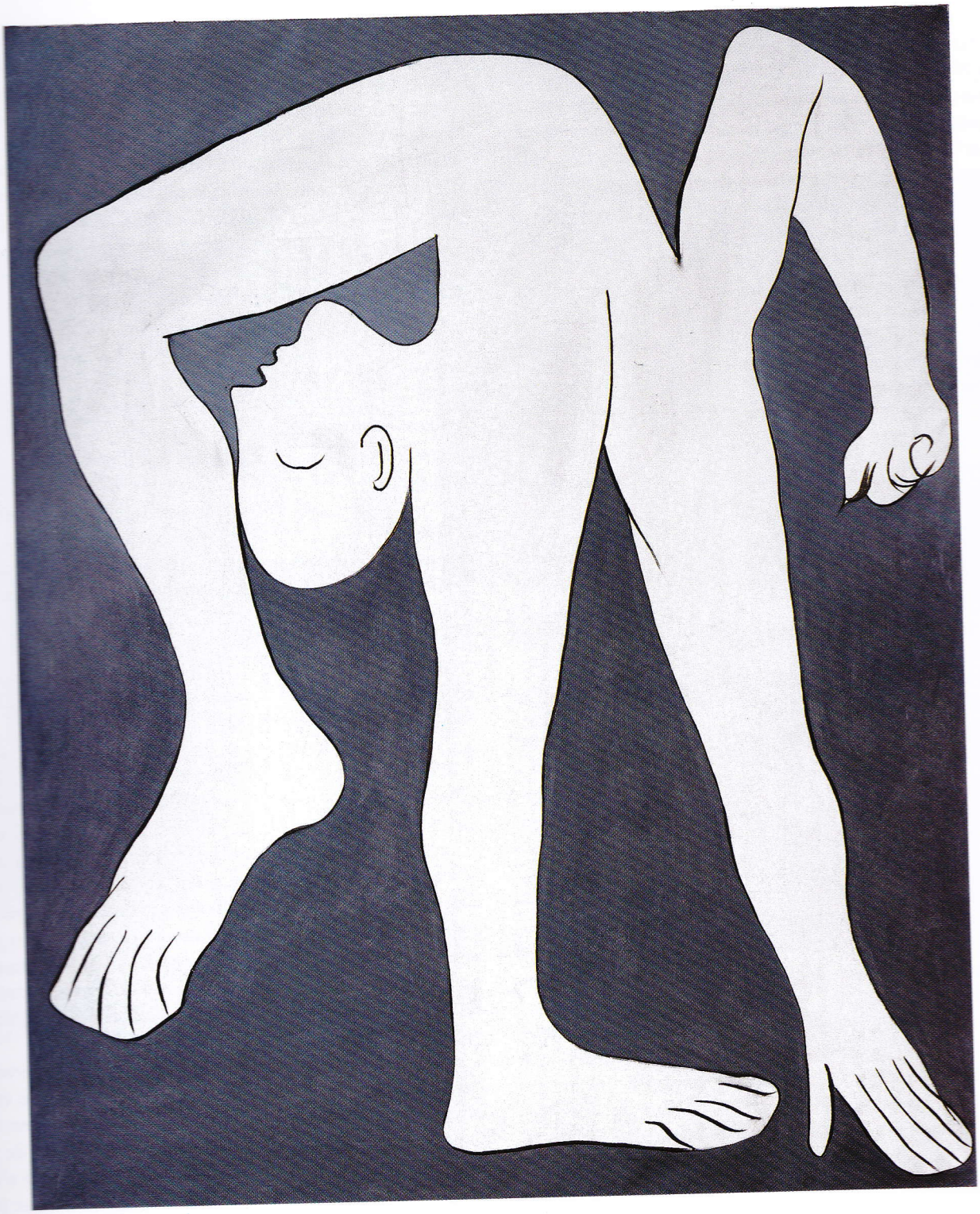


PABLO PICASSO
29 *Minotaure,* 1er janvier 1928
Fusain et papier collé sur toile, 142 x 232 cm
Musée national d'art moderne, Paris



HENRI MATISSE
30 *L'Enlèvement d'Europe,* 1927-1929
Huile sur toile, 101,3 x 153,3 cm
National Gallery of Australia, Canberra

PABLO PICASSO
31 *L'Acrobate*, 18 janvier 1930
Huile sur toile, 161,5 x 130 cm
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
32 *L'Acrobate*, 18 janvier 1930
Huile sur toile, 161,5 x 130 cm
Musée Picasso, Paris

une pour la figure). À l'exception de la première, toutes ces caractéristiques font écho à la grande composition matisséenne de 1910. Dans La *Nageuse* de novembre 1929, peut-être la première œuvre de la série (Musée Picasso, Paris ; Z. VII, 419), la couleur saumon de la figure qui flotte dans un fond bleu renvoie très ostensiblement à Matisse. Dans *L'Acrobate bleu*, peint le même mois (fig. 31), le schéma coloré est quasiment inversé (le corps est bleu, le fond est une étendue de toile non peinte, légèrement crème, salie de traces au fusain). Et dans le chef-d'œuvre de la série, *L'Acrobate* du 18 janvier 1930 (fig. 32), Picasso, dont l'œuvre est habituellement si centrée, fait en sorte que sa figure quasi liquide touche (ou touche presque), par deux fois, chacun des quatre côtés du tableau. L'acrobate – un poulpe dont les tentacules se rétractent juste avant d'engloutir sa proie – donne l'impression d'une énergie sur le point d'exploser[106]. Tout se passe comme si Picasso signalait ici à Matisse que la ronde de *La Danse*, en fin de compte, était trop comprimée (Matisse, quant à lui, aurait fort bien pu rétorquer qu'atteindre à l'expansion sans avoir à transformer le corps humain en poulpe était autrement plus difficile)[107].

■ Sculpture : premier round

Il devait être frustrant pour Picasso d'envoyer sans cesse des messages qui demeuraient sans réponse. Il savait aussi que Matisse possédait un atout majeur, à savoir sa sculpture. C'est cela, plus que le refus du comité qui lui en avait passé commande, qui conduisit Picasso à abandonner le premier projet de son *Monument à Apollinaire*, sa première tentative dans le domaine de la sculpture modelée depuis la *Tête de Fernande* de 1909. (Son second projet pour le *Monument* – une construction en fer datant de l'automne 1928 – est une œuvre essentielle dans l'histoire de la sculpture de ce siècle, réalisée en différentes tailles et figurant dans plusieurs collections-clés, notamment le Musée Picasso à Paris et le Museum of Modern Art à New York. Renouvelant la tradition constructiviste qui s'était développée à partir du cubisme, et articulant une série de plans virtuels définis géométriquement, ce « dessin dans l'espace », comme l'appelait Julio González, est aux antipodes de la conception matisséenne de la sculpture – à l'inverse du premier projet qui nous intéresse ici.)

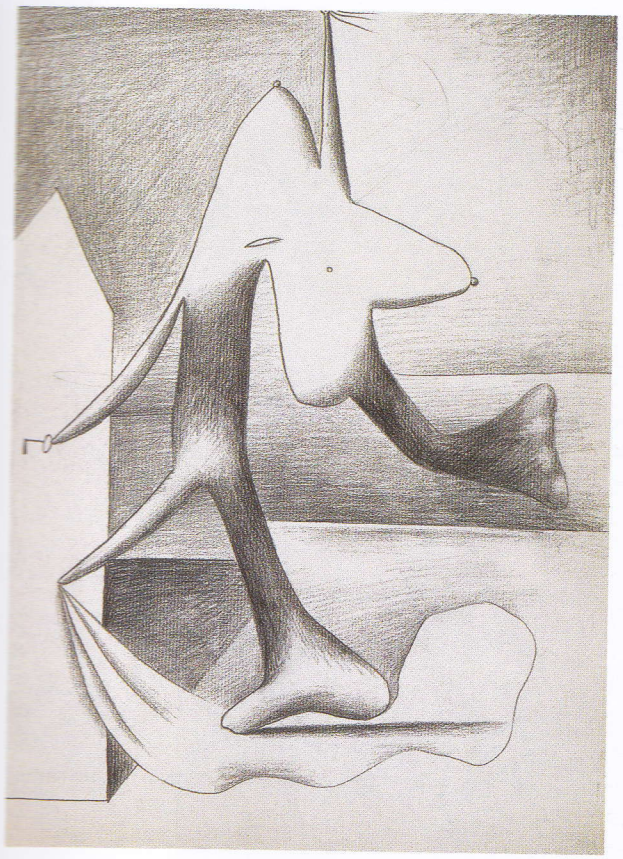
Bien que ce premier projet ait avorté, et que certains doutes subsistent quant à ce que Picasso montra au comité qui le refusa, on en connaît le dessein général grâce à de nombreux documents, fort bien étudiés par Michael FitzGerald (1987). Le dossier consiste, d'une part, en une suite de dessins très élaborés de nus géants dans deux carnets d'esquisses remplis à Cannes entre le 11 juillet et le 24 septembre 1927 (fig. 33), d'autre part en deux petites sculptures de plâtre, directement liées à ces dessins, et intitulées *Métamorphose I* et *Métamorphose II* (fig. 34)[108].

Les dessins eux-mêmes, soigneusement ombrés, représentent très explicitement des sculptures (presque comme si celles-ci étaient déjà réalisées). Picasso, selon la légende, avait l'intention de peupler la Croisette d'une séquence de ces créatures métamorphiques portées à une taille monumentale. Le fait qu'un tel désir ait été chimérique à l'époque n'explique par pourquoi Picasso n'exécute que deux sculptures lilliputiennes à partir de ses nombreux dessins, la plupart très finis. Werner Spies suggère que la pensée de Picasso allant trop vite, plus vite que n'était possible la réalisation en volume d'œuvres de ce genre, le projet perdit pour lui tout intérêt[109]. Selon Spies, Picasso n'alla pas au-delà des deux *Métamorphose* parce que cela suffit à le satisfaire. Je suis d'un avis contraire.

Les dessins liés à ces deux petites sculptures représentent des volumes dont la surface est lisse. Leurs formes requièrent impérativement la taille directe – et même le marbre, rien de moins, matériau auquel on ne peut guère sérieusement associer Picasso. Le substitut logique du marbre est le trio argile/plâtre/bronze – ce à quoi, précisément, Picasso entreprend de s'essayer. Mais l'argile a ses limitations, et l'artiste est loin de bien les connaître. Le poids et l'équilibre constituent l'une de ces contraintes : si le porte-à-faux n'est pas impossible, c'est néanmoins une chose très délicate[110]. Une autre restriction concerne la taille (plus la sculpture est petite, plus le sculpteur est libre de travailler l'argile comme il l'entend). Enfin, il y a la question du surfaçage : il est certes possible d'imiter en bronze le poli du marbre (c'était la spécialité de Brancusi), mais au prix d'un labeur extrêmement lent et fastidieux; et, bien qu'il ait enrôlé González afin que celui-ci lui apprenne à souder, Picasso rechignait en général, au moins jusqu'à la fin des années cinquante, à engager un assistant susceptible d'entamer le contrôle absolu qu'il exerçait sur la réalisation de ses œuvres.

Les deux *Métamorphose* de Picasso portent les stigmates de ces limitations. Bien qu'elles soient petites (à peine plus de 20 cm de haut), ces sculptures ont été conçues à une échelle monumentale : elles semblent lourdes, tout le poids étant accumulé vers le bas. On n'y retrouve nullement le précaire équilibre des masses qui caractérise les dessins de Cannes et donne à leurs formes ballonnées un tour humoristique et léger, défiant la gravitation – aspect qui ne réapparaîtra dans la peinture de Picasso qu'avec *Baigneuse au ballon de plage* de 1932 (Z. VIII, 147 ; The Museum of Modern Art, New York). Enfin, leur surfaçage est raté : Picasso a bien commencé à lisser le plâtre, mais, même pour des œuvres de dimensions aussi réduites, il n'a pas eu la patience de finir.

À la fin de l'été ou au début de l'automne 1928, Zervos publie deux photographies de *Métamorphose II* (l'une de face, et l'autre, bizarrement, de dos) dans *Cahiers d'art* : elles constituent les deux dernières illustrations d'un article intitulé « Sculptures de peintres d'aujourd'hui[111] ». Pour rappeler au lecteur que Picasso n'était pas un novice dans l'art du modelage, Zervos reproduit aussi plusieurs de ses premiers bronzes de jeunesse, tous très traditionnellement picturaux (*Le Fou* de 1905, *Femme se coiffant* de 1906, et *Tête de Fernande* de 1909, respectivement Spies 4, 7 et 24). Ce fut peut-être là un mauvais calcul, car ces œuvres se retrouvent fort pâles au regard de l'excellente sélection des sculptures de Matisse reproduites



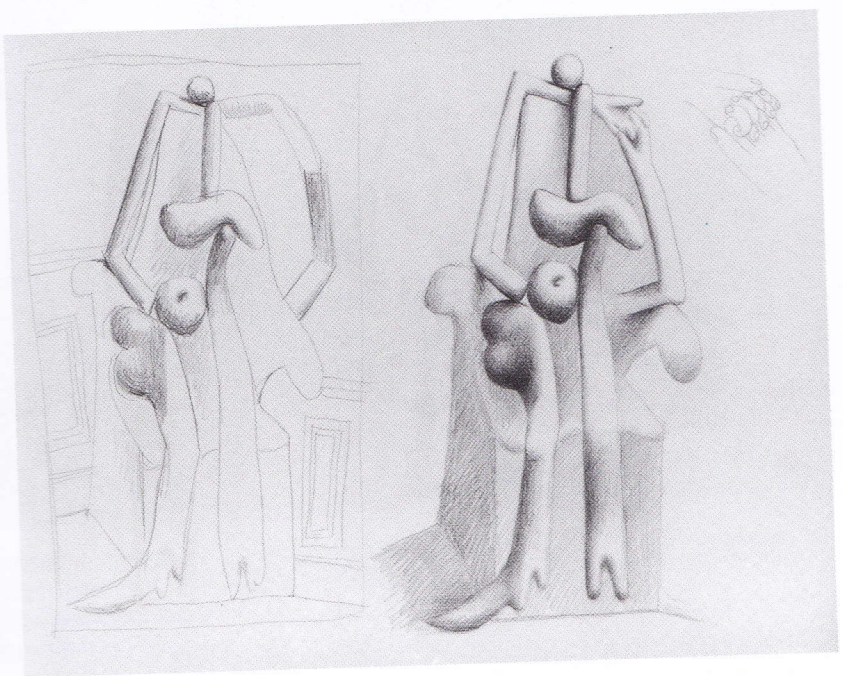
PABLO PICASSO
33 *Baigneuse et cabine*, été 1927
Carnet de croquis de Cannes (n° 35), f° 9r
Crayon graphite sur papier, 30 x 23 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO
34 *Métamorphose II*, 1928
Plâtre, 23 x 18 x 11 cm
Musée Picasso, Paris

HENRI MATISSE

35 *Figure décorative*, août 1908
Bronze, 72,1 x 51,4 x 31,1 cm
Collection Pasty R. et Raymond Nasher, Dallas

PABLO PICASSO
36 *Femme assise*
printemps 1929
Bronze
(exemplaire unique)
42 x 16,5 x 25 cm
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
37 Étude pour la sculpture
Femme assise
5-6 mai 1929
Carnet de croquis (n° 38), f° 37r
Crayon graphite sur papier
23,5 x 30,5 cm
Musée Picasso, Paris

en même temps, du *Serf* de 1900-1903 à son œuvre alors la plus récente, encore inachevée, le *Grand nu assis* de 1922-1929. On y voit, entre autres chefs-d'œuvre du modelage, *La Vie (Torse avec tête)* de 1906, *Nu couché I (Aurore)* de 1906-1907, et *La Serpentine* (fig. 57) de 1909 – sculptures qui n'avaient pas été montrées publiquement à Paris depuis 1913, à une époque où Picasso était tout affairé à ses constructions cubistes (trois d'entre elles sont aussi reproduites dans le numéro de *Cahiers d'art*) et où l'œuvre sculpté de Matisse n'avait sans doute aucun intérêt pour lui.

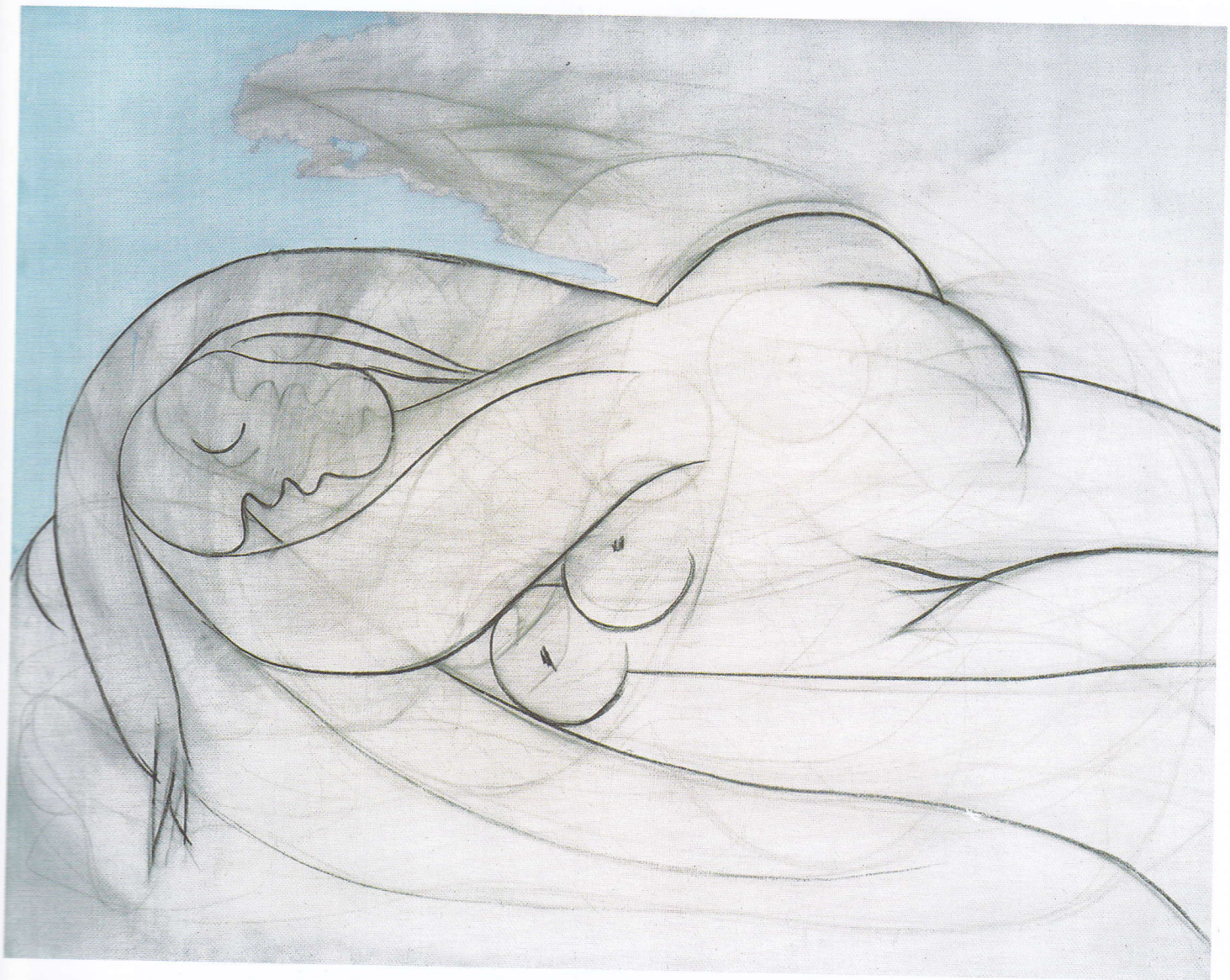
Les sculptures de Matisse contrastent vivement avec les tentatives de Picasso dans le domaine du modelage. Même les plus petites, telle *La Vie*, sont des démonstrations de virtuose concernant les nombreuses possibilités de l'argile, particulièrement celles auxquelles Picasso avait renoncé lorsqu'il avait voulu traduire dans ce matériau et dans le plâtre, avec les deux *Métamorphose*, les rêves de marbre de ses dessins cannois. La surface agitée des sculptures de Matisse révèle leur procédé de fabrication sans que celles-ci ne deviennent jamais picturales (à l'inverse de celles de Picasso, elles ne sont pas faites pour être seulement vues de face) ; l'équilibre des masses y est stupéfiant (le porte-à-faux de *Grand nu assis* est un exploit d'ingénieur). Enfin ces sculptures, quoique rarement grandes, ne sont pas forcément minuscules.

Picasso a-t-il vu quelque part la reproduction de *Figure décorative* (fig. 35), l'un des plus grands bronzes de Matisse, datant de 1908? Je suis porté à le croire, car, en mai 1929, il fit une série de dessins qui semblent directement répondre à cette œuvre (fig. 37)[112]. (Plusieurs feuilles précédant et suivant ces dessins dans le même carnet de croquis témoignent d'ailleurs du fait que Picasso avait Matisse à l'esprit[113].) Je dirai que c'est en réalisant ces dessins, et la sculpture qui en découla peu après, *Femme assise* (fig. 36), que Picasso comprit non seulement tout le génie de Matisse sculpteur, mais aussi qu'il lui faudrait manier l'argile et le plâtre différemment s'il voulait entrer en compétition avec lui dans ce domaine. Avec *Femme assise*, qui emprunte assez maladroitement à *La Serpentine* ses boudins d'argile apparemment non travaillés, Picasso décide qu'il modèlera comme on soude (tout le contraire de Matisse, qui cherche avant tout à doter ses volumes d'une indivisible continuité). Il retiendra de Matisse l'agitation rodinesque de la surface (disant définitivement adieu à la possibilité du marbre), et il apprendra de lui comment maîtriser le poids de l'argile. Mais alors que Matisse dévertèbre, éliminant du corps humain sa structure osseuse, Picasso assemblera, fidèle en cela à son approche structuraliste.

Quelques mois plus tard, le *Nu assis (Olga)* de 1909, qu'il voit dans l'exposition de la collection Paul Guillaume en mai-juin 1929 (fig. 38), confirme à Picasso que la voie qu'il s'est choisie lui appartient en propre[114]. Pour en être bien convaincu, il a d'abord fallu qu'il tire son chapeau à *Olga*, la sculpture de Matisse qui exige le plus péremptoirement que l'on tourne autour d'elle, et qui déjoue le plus magnifiquement l'attente du spectateur. Car cette œuvre offre un concentré à haute dose de la caractéristique la plus innovatrice de la sculpture de Matisse, à savoir la suppression de toute arête géométrique ou musculaire, de toute démarcation entre les plans. Tournant autour de *Olga*, vous êtes constamment surpris : vous réalisez soudain que vous êtes en train de regarder son dos alors qu'un millième de seconde auparavant vous contempliez son ventre. Vous aurez beau en faire le tour un nombre incalculable de fois, vous ne parviendrez jamais à déterminer le moment où s'effectue le passage d'un plan à l'autre.

La découverte de *Olga*, tellement plus accomplie que la *Femme assise* à la frontalité tant soit peu rigide qu'il venait d'achever, arrête un moment Picasso dans sa course. Il abandonne le modelage pendant plusieurs mois, soudant le métal avec González et taillant le bois. Quand il tâte à nouveau de l'argile et du plâtre, après avoir vu bien d'autres sculptures de Matisse, il est prêt à relever le défi.

HENRI MATISSE
38 *Nu assis (Olga)*, 1909-1910
Bronze, 42,5 x 24,6 x 33,2 cm
Collection particulière



PABLO PICASSO
39 *La Dormeuse*, 13 mars 1932
Fusain et huile sur toile, 130,2 x 161,9 cm
Collection particulière

CHAPITRE III

Premier acte : Piques et répliques 1930-1932

■ Le revenant

La situation de Matisse à la fin des années vingt n'était pas des plus brillantes. Un nombre croissant de critiques européens sous-entendaient (disaient même tout haut) qu'il était au bout du rouleau, et il commençait à se demander s'ils n'avaient pas raison. Il pouvait encore sculpter, dessiner ou graver (testant sa virtuosité dans la technique de l'eau-forte en travaillant les yeux bandés), mais la peinture lui semblait désormais interdite : « Je me suis installé plusieurs fois pour en faire – écrit-il à sa fille Marguerite le 21 novembre 1929 – mais, devant la toile, je n'ai aucune idée[115]. » Il avait besoin de vacances. Le 27 février 1930, il embarqua pour Tahiti *via* New York (où on le fêta comme une star), et revint en France trois mois plus tard, ne ramenant qu'un maigre butin – une petite peinture sur bois et quelques croquis qu'il n'estimait guère, de simples notes de voyageur[116]. Tahiti est peut-être enchanteur, mais « on meurt d'ennui au Paradis terrestre[117] ».

À son retour, Matisse se retrouva à la croisée des chemins. Au risque de retomber dans l'espèce de langueur qui était la sienne avant son voyage, il pouvait reprendre sa position préalable de Maître respectable, ou bien, acceptant de relever le challenge de Picasso, il pouvait raviver son ardeur d'avant la période niçoise. Deux expositions organisées à Paris pendant son absence exemplifient remarquablement ces deux possibilités. Avec la première, intitulée « Cent ans de peinture française », les Galeries Georges Petit inauguraient en grande pompe leur nouvel espace. Matisse y était traité en « vieux Maître » – son œuvre placée dans la postérité de chefs-d'œuvre comme *Le Cirque* de Seurat ou *Les Joueurs de cartes* de Cézanne[118]. La seconde, à la Galerie Pierre (établissement plus modeste et résolument d'avant-garde), présentait une sélection importante de sculptures de Matisse, la plupart de 1906-1910, et assemblées pour la première fois depuis 1913[119]. Rien n'aurait pu marquer avec autant de clarté le choix devant lequel Matisse était alors placé que la simultanéité fortuite de ces deux expositions : retourner placidement à sa population d'odalisques, ou renouer la veine hautement expérimentale de son art, interrompue net en 1918.

Se reposant à Nice pendant quelques semaines avant d'embarquer de nouveau pour l'Amérique en septembre 1930 (cette fois en temps que membre du jury décernant le prix international Carnegie), Matisse put ruminer cette alternative. Il reprit aussi *La Robe jaune*, le tableau qu'il avait abandonné avec dépit avant de partir pour Tahiti, ayant regagné assez de confiance en soi pour y travailler tous les jours. On a souvent affirmé (sans preuve) que c'est durant ce bref séjour dans sa tanière que Matisse réalisa *Tiaré* (fig. 52), l'une de ses sculptures les plus abstraites, ainsi que *Vénus à la coquille I*. Il est en effet possible que pour ce court laps de temps il se soit immédiatement remis à la sculpture, l'une des rares activités auxquelles il avait pu s'adonner en 1929. Mais je daterai l'état définitif de ces deux œuvres comme postérieur au second voyage de Matisse en Amérique, car la stylisation des contours, trait rare dans sa sculpture mais typique de sa peinture pré-niçoise, est toujours chez lui le résultat d'une longue maturation. Quoi qu'il en soit, ces deux pièces signalent que Matisse, renouant dans sa sculpture avec l'art pictural de sa jeunesse, est en train de changer de direction. Toutes deux des souvenirs de Tahiti, elles seront coulées en bronze avant la fin de l'année pour être incluses dans l'exposition des sculptures de Matisse à la Brummer Gallery (New York) en janvier-février 1931.

Vénus à la coquille I constitue aussi le point de départ d'une des planches de *Poésies* de Stéphane Mallarmé, le premier livre illustré de Matisse[120]. L'ouvrage ne sera publié par Albert Skira qu'en octobre 1932, mais Matisse en avait déjà reçu la commande et y pensait déjà quand il partit de nouveau pour New York.

Son second séjour en Amérique fut encore plus triomphant que le premier, la presse rapportant avec délices son rôle dans l'attribution du prix Carnegie à Picasso – pour un très classique portrait d'Olga à la Corot, datant de 1923 (Z. V, 53)[121]. Il est à noter qu'en 1930 Picasso était fort éloigné du bon ton qui caractérise ce portrait. Durant son été à Juan-les-Pins, il s'était consacré à des petits assemblages au dos de toiles tendues sur châssis. Couverts d'un sable presque cendré, humbles mais inquiétants, ces collages participaient du même mode « informe » que la fameuse *Guitare* de 1926 faite de serpillière, corde et clous, tant célébrée par les surréalistes[122]. Le prix Carnegie – que Matisse avait reçu lui-même en 1927 – était un rappel : « Toi aussi, tu es un classique à tes heures ! » Non une revanche, mais peut-être le signe que Matisse cherchait à gagner du temps alors même qu'il retroussait ses manches[123].

Au cours de ce second voyage aux États-Unis, Matisse visite la Fondation Barnes, curieux de voir si ses œuvres de jeunesse tiennent le coup (en particulier *Le Bonheur de vivre*) et comment elles réagissent les unes aux autres. Albert C. Barnes l'abasourdit en lui

passant commande d'un vaste mural pour l'espace le plus ingrat de son musée privé, situé juste en dessous des lunettes de la grande salle[124]. De retour à Paris en octobre, après quelque hésitation, Matisse accepte ce travail. En attendant que soient fixés les termes du contrat (ce sera fait lors d'un passage de Barnes à Paris), Matisse réalise *Dos IV*, une sculpture où se manifeste sans équivoque un retour à ses préoccupations pré-niçoises, notamment un réexamen de l'interrogation qu'il avait portée sur le cubisme en 1913-1916[125].

Après avoir revu à la Fondation Barnes quelques-unes de ses œuvres de jeunesse les plus radicales, Matisse était de nouveau prêt à expérimenter. Les premiers croquis pour *La Danse* de Barnes sont faits *in situ*, à Merion, où Matisse vient passer Noël afin de se familiariser avec l'espace (ses avantages et ses inconvénients) qu'il avait à charge de « décorer ». Ces croquis, comme déjà *La Danse* de 1910, reprennent la composition de la ronde centrale dans *Le Bonheur de vivre.*

Au début de 1931, Matisse prend ses quartiers à Nice avec pour objectif principal de se consacrer à la commande de Barnes : il y travailla presque exclusivement jusqu'en mai 1933 (il retournera alors une troisième fois à Merion afin d'accrocher *La Danse* achevée). À l'exception de *Vénus à la coquille II* (1932), une version cubiste de sa sculpture la plus récente, la seule chose à laquelle il travaille par intermittence, pendant l'élaboration de *La Danse* pour Merion, est l'illustration des poésies de Mallarmé. Et comme Mallarmé faisait aussi partie du bagage de sa jeunesse, ce projet le poussa encore plus avant vers un réexamen de son œuvre pré-niçoise[126]. En outre, il savait déjà, sans aucun doute, que Skira avait parallèlement demandé à Picasso d'illustrer *Les Métamorphoses* d'Ovide[127]. (À l'inverse de Matisse, qui se tortura pendant plus d'un an pour son Mallarmé, Picasso réalisa la plupart des gravures de son Ovide entre le 13 septembre et le 25 octobre 1930 : à peine trois mois plus tard, dans le dernier numéro de *Cahiers d'art* daté de cette même année, Zervos consacrait à ce livre à paraître une étude magnifiquement illustrée[128].)

Matisse vécut en reclus à Nice pendant toute cette période, ne montant à Paris qu'en cas de stricte nécessité, toujours brièvement et en rechignant. Il ne prêta que très peu d'attention à l'organisation de la rétrospective de son œuvre aux Galeries Georges Petit (en juin-juillet 1931) – une erreur de taille, comme nous le verrons plus loin.

■ Sculpture : deuxième round

Et que faisait Picasso en 1930-1931 ? Moins productif que de coutume, il semble qu'il n'ait pas raté une occasion de disséquer l'art de Matisse.

Une telle occasion lui fut fournie par l'exposition (mentionnée ci-dessus) des sculptures de Matisse à la Galerie Pierre en juin-juillet 1930. Bien qu'on ne connaisse pas la composition exacte de cette exposition – André Salmon parle vaguement d'« environ vingt sculptures » dans son bref compte rendu[129] –, on peut certifier sans le moindre doute la présence de onze pièces, parmi lesquelles *La Vie* de 1906, *Tête au collier* de 1907, *Deux négresses* de 1907-1908, *Nu accroupi, main droite à terre* de 1908 (fig. 40), et *La Serpentine* de 1909 (fig. 57). On est presque certain qu'y figuraient aussi cinq autres œuvres, dont *Nu couché I (Aurore)* de 1907, et *Grand nu assis* de 1922-1929 – deux des plus grandes sculptures de Matisse – ainsi que *Grand nu accroupi (Olga)* (fig. 38). Enfin, il est fort probable que l'exposition comprenait encore deux autres sculptures, dont la *Tête de Marguerite* de 1915[130]. (Ce décompte n'inclut aucune des trois dernières *Jeannette*, bien qu'au vu des sculptures réalisées peu après par Picasso à Boisgeloup je sois tenté d'ajouter à la liste *Jeannette III* [fig. 41] ou *Jeannette V* [fig. 51][131].) En bref, l'exposition offrait un excellent aperçu de l'inventivité et de la force phénoménale de Matisse sculpteur.

Rappelons que l'incursion de Picasso dans le domaine du modelage avait avorté, un an auparavant. Après quoi, l'artiste avait expérimenté la technique de la soudure du fer avec Julio González. Ce procédé correspondait beaucoup mieux à sa conception de la sculpture comme assemblage, et Picasso essaya d'y traduire la configuration de sa *Femme assise* modelée de 1929 (fig. 36) : résultat de cette tentative de conversion, *La Femme au jardin* (Spies 72) est achevée courant 1930[132]. En juillet 1930, au moment où se terminait l'exposition des sculptures de Matisse, il travaillait encore à ce même genre d'assemblage, faisant de nombreux croquis pour une *Tête d'homme* soudée, réalisée cette même année (Spies 80)[133]. Tous les témoignages concourent : Picasso était très excité par les nouvelles possibilités que lui offrait le soudage ; il se sentait, dit-il à González, « de nouveau aussi heureux qu'en 1912[134] ».

Tout à la joie de cette découverte après ses tentatives relativement peu fructueuses dans l'ordre du modelage (les deux *Métamorphose* et *Femme assise* [figs 34 et 36]), Picasso a l'idée d'un compromis entre les deux techniques. À la fin de juillet 1930, il remplit un carnet de nombreux croquis pour un hybride : une sculpture modelée, proche de celles imaginées dans les dessins exécutés à Cannes trois ans auparavant, sur laquelle il aurait greffé sa *Tête d'homme* soudée[135]. Le projet ne fut jamais réalisé, mais il ne fait guère de doute que la série de bronzes de Matisse exposée Galerie Pierre avait excité son envie. Il gardait encore ses distances, cependant : quand il s'en retourna à Boisgeloup après son séjour d'été sur la Côte d'Azur, il s'essaya de nouveau à la taille du bois (l'une des *Femme debout* qu'il tailla à l'automne 1930 se réfère directement à *La Serpentine* de Matisse : elle dessine un S, mais celui-ci est, comparativement, tellement guindé ! [fig. 42]).

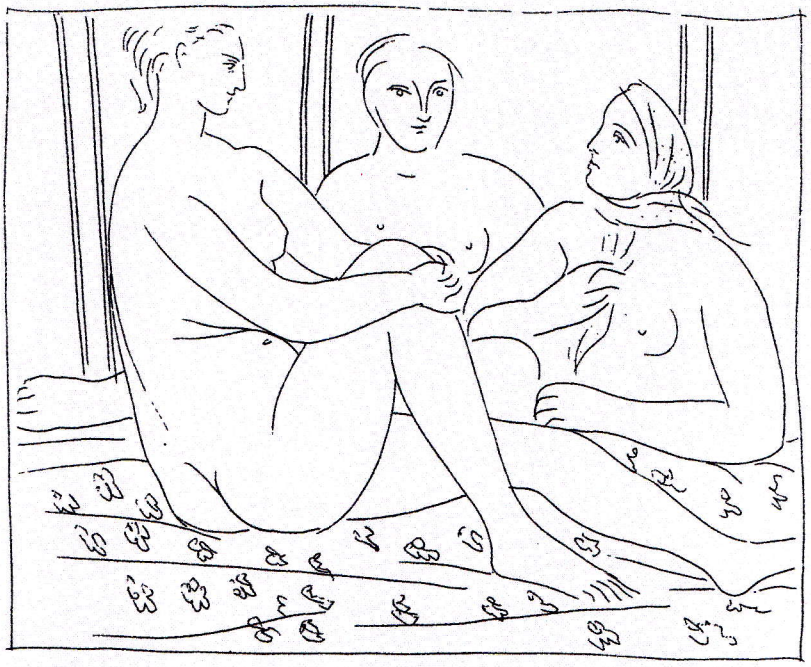
■ Métamorphoses

Plusieurs mois s'écouleront avant que Picasso relève le défi qu'il s'était imposé à propos du modelage. Entre-temps, Matisse n'avait cessé de lui devenir plus présent à l'esprit, avec tout le tapage concernant le prix Carnegie, puis la commande du livre pour Skira. Picasso est connu pour ses atermoiements dès qu'on lui passait

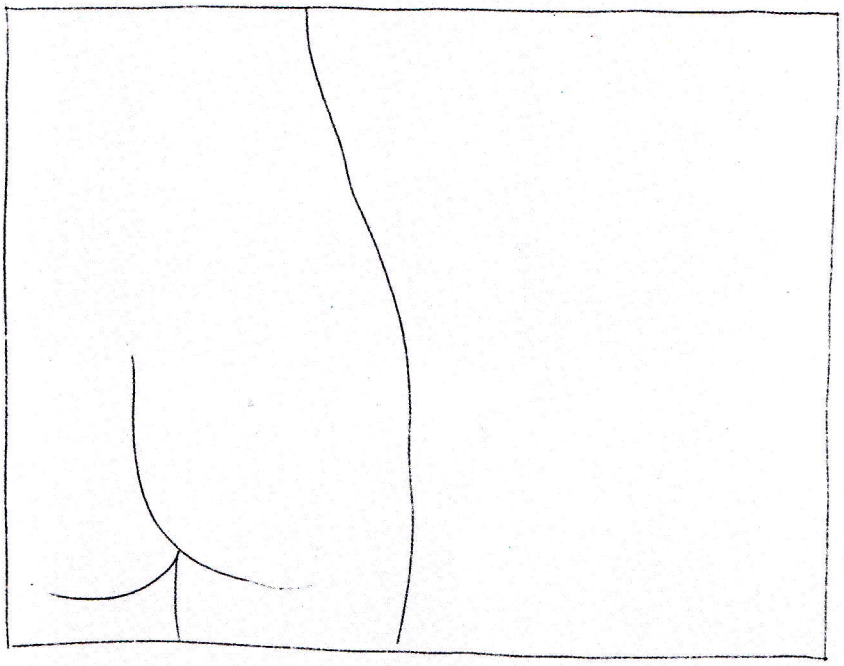
HENRI MATISSE
40 *Nu accroupi,*
main droite à terre
automne 1908
Bronze, 19 x 13,7 x 11,2 cm
Collection particulière

HENRI MATISSE
41 *Jeannette III*, 1911
Bronze, 60,3 x 26 x 28 cm
Collection particulière

PABLO PICASSO
42 *Femme debout*, automne 1930
Bois taillé, 19,5 x 4,5 x 2,3 cm
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
45 *Trois femmes nues*, avril 1931
Illustration pour
Les Métamorphoses d'Ovide (1931
Eau-forte (planche : 38,1 x 30 cm
image : 13,9 x 16,9 cm)
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
46 *Dos féminin*, avril 1931
Illustration pour
Les Métamorphoses d'Ovide (1931
Eau-forte (planche : 38,1 x 29,9 cm
image : 13,2 x 17 cm)
Musée Picasso, Paris

quelque commande que ce soit, et ce sa vie durant. Le fait qu'il se soit rué sur les eaux-fortes pour son Ovide indique très clairement qu'il voulait arriver le premier, et donc être celui qui établirait les termes de la compétition avec Matisse. Il avait déjà « illustré » de nombreux livres, mais, en réalité, ses interventions dans ce domaine avaient toujours été limitées : à l'exception du *Saint Matorel* de Max Jacob, paru en 1911, qui avait eu l'honneur de quatre gravures, il s'était borné à orner d'un frontispice les ouvrages qu'on lui avait soumis[136]. Avec ses trente eaux-fortes (quinze pleine pages, les autres en demi-page et placées au début de chacun des quinze livres des *Métamorphoses*), le Ovide illustré était une autre paire de manches. Dans les gravures pleine page, Picasso se débat avec le texte comme il ne l'a jamais fait auparavant. Étant donné la fascination qui est la sienne, depuis *Les Demoiselles d'Avignon*, quant à la possibilité de transformer quoi que ce soit en signe d'autre chose, il n'est guère étonnant que le poème latin l'ait stimulé – même si, tels ses prédécesseurs (à l'exception du Bernin), il n'essaie de représenter directement aucune des métamorphoses décrites dans le texte[137]. Ainsi que le note Lisa Florman, le poème d'Ovide est loin d'être classique – on pourrait dire, même, que sa « structure agrégative et son absence d'intrigue narrative », comme son accumulation d'histoires érotiques ou violentes, en font un texte anticlassique. C'est aussi le cas, continue Florman, des illustrations de Picasso, du moins pour les gravures pleine page, bien qu'à première vue elles semblent plutôt réalisées dans l'idiome néoclassique, inspiré de Flaxman, utilisé par Picasso à la fin de la Première Guerre mondiale et au début des années vingt, alors qu'il travaillait pour les Ballets russes. Comme l'observe encore Florman, Picasso y cherche à tout prix, par tous les moyens, à « investir ses figures de l'illusion du mouvement ». Dans *Térée et Philomèle* (fig. 43), il combine deux procédés cubistes qui renforcent les ambiguïtés de lecture : les contours multiples (deux lignes ou plus au lieu d'une) ; et le double contour (la même ligne ayant deux fonctions différentes). La jambe droite de Térée, par exemple, est représentée par des contours multiples « dans un éventail de positions différentes allant de l'extension totale au repliement, cette dernière position montrant le genou appuyé contre la limite inférieure de la gravure » – effet stroboscopique rappelant les clichés photographiques de Marey ou de Muybridge. En revanche, la ligne traçant à la fois le contour supérieur de la jambe gauche de Philomèle et le contour inférieur du bras droit de Térée emmêle inextricablement les deux corps en lutte. Dans *La Mort d'Orphée* (Geiser/Baer, I, 164), la courbe en S partagée par les torses de deux des agresseurs d'Orphée sur sa gauche « est une sorte d'arête qui distingue moins les figures qu'elle ne fonctionne comme pivot », surplombant le corps tordu d'Orphée, vu à la fois de face et de dos. Dans *La Mort d'Eurydice* (fig. 44), le corps évanoui d'Eurydice est rendu plus pesant encore par la cascade des nymphes au même visage qui retiennent sa chute.

Cette tendance au mouvement disparaît presque entièrement dans les gravures en demi-page (à deux exceptions près). Et dans ces images plus petites, l'écho de Matisse est évident, peut-être parce que ces illustrations n'ont aucune fonction narrative. Purement décoratives, produites en un deuxième temps, leur rôle, note Florman, est de « ponctuer la longue tirade de vers ». Picasso avait très certainement eu accès aux gravures récentes de Matisse (même s'il avait manqué l'exposition de la Galerie du Portique en 1929, il avait au moins vu les reproductions publiées dans *Cahiers d'art* à cette occasion). Les personnages assis dans les petites eaux-fortes de son Ovide, isolés ou en groupe, masculins ou féminins, sont tous cousins des odalisques de Matisse, lien de parenté particulièrement manifeste dans l'image des trois femmes nues qui ouvre le quatrième livre des *Métamorphoses*, gravée en avril 1931 (fig. 45). Et quoi de plus proche de l'économie linéaire de Matisse que ce chiffre du dos – ou plutôt de la hanche, des fesses et des cuisses – tracé en trois coups aussi légers qu'assurés (fig. 46) ?

■ La razzia de Picasso

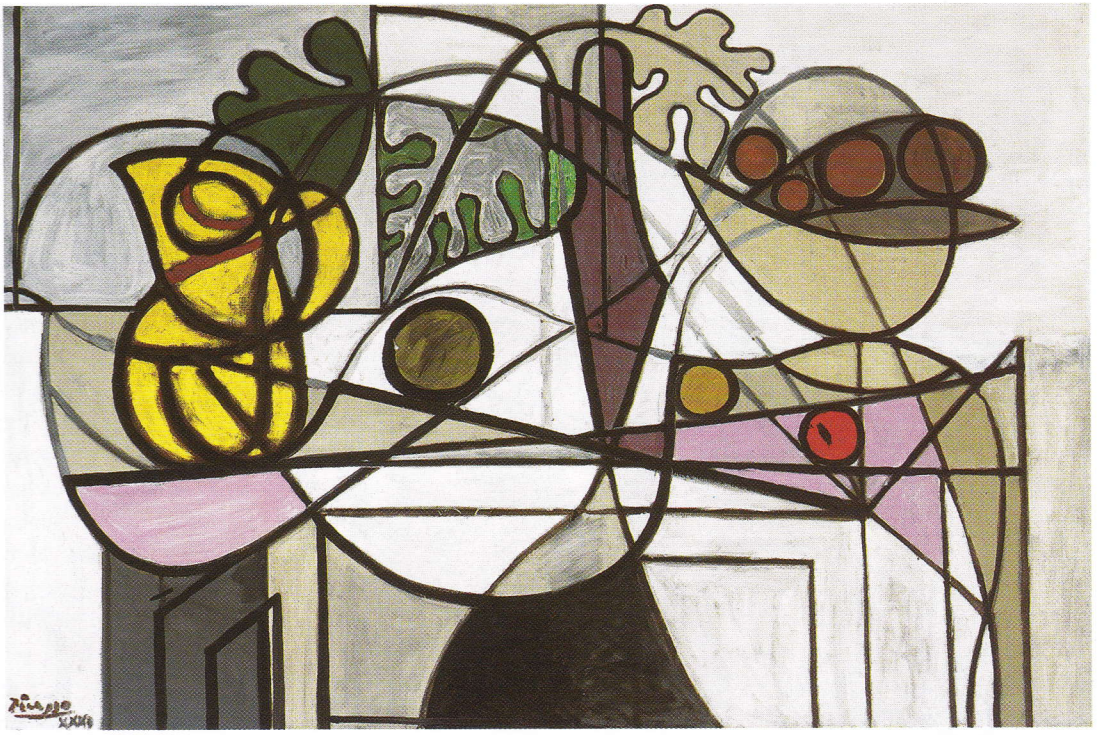
Ces illustrations matisséennes datent du printemps 1931 : Picasso avait alors toute raison d'être obsédé par Matisse, car il savait qu'une imposante rétrospective de son œuvre était en préparation aux Galeries Georges Petit. Il en avait même probablement entendu parler bien avant qu'elle soit annoncée à grand renfort de pu- blicité, car Paul Rosenberg était en cheville avec le groupe des marchands qui l'organisaient (ce dernier devait lui-même jouer un rôle considérable dans le planning de la rétrospective Picasso, peut-être déjà prévue pour exactement un an plus tard, au même endroit).

Les tableaux peints par Picasso en février-mars 1931 attestent de son esprit de compétition, et plus encore leur présentation hâtive chez Rosenberg. L'« Exposition de quelques œuvres récentes de Picasso » (1er-21 juillet 1931) ouvrit alors même que la rétrospective Matisse attirait les foules aux Galeries Georges Petit, et il est clair qu'elle avait été décidée à la dernière minute : exceptionnellement, et contrairement aux habitudes luxueuses de Rosenberg, il n'y a pas de catalogue. Le nombre d'œuvres montrées est d'ailleurs très limité – quatre toiles récentes, et quatre anciennes, comme le mentionne Zervos dans *Cahiers d'art* (parmi ces dernières, *Les Trois Musiciens* de 1921 [Z. IV, 331 ; The Museum of Modern Art, New York] et, très probablement, *Le Peintre et son modèle* [fig. 25])[138]. Plusieurs planches de l'Ovide à paraître étaient également présentées[139].

Les tableaux récents de l'exposition chez Rosenberg étaient tous des grandes natures mortes. Trois d'entre eux sont reproduits dans la presse de l'époque (*Cruche et coupe, Cruche et coupe de fruits,* et *Cruche, coupe de fruits et feuilles* ; respectivement Z. VII, 322, 327, et fig. 48). Il est fort probable que la quatrième toile ait été *Grande nature morte au guéridon* (fig. 47), car c'est le seul autre tableau de l'époque à s'accorder avec les vagues descriptions de l'ensemble fournies par les comptes rendus de l'exposition. Les critiques sont particulièrement frappés par le « cloisonnisme » de ces

PABLO PICASSO

47 *Grande nature morte au guéridon*, 2 mars 1931
Huile sur toile, 194 x 130 cm
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
48 *Cruche, coupe de fruits et feuilles*, 14 février 1931
Huile sur toile, 131 x 195 cm
The Saint Louis Art Museum ; Legs de Morton D. May

œuvres (ils font référence à l'art médiéval – au vitrail pour *Cruche et coupe de fruits*, aux enluminures pour les autres tableaux), et ils sont abasourdis par la vivacité de leur couleur. Mais ils remarquent avant tout « les traits de ce prestigieux arabesquisant, qui enveloppent [les figures], les pelotent, se lovent parmi elles et les font tourner dans leurs spirales vibrantes[140] ». Derrière l'érotisme fleurissant de cette rhétorique, impossible de manquer l'allusion à Matisse.

Ce qui semblait évident aux critiques de l'époque a néanmoins été occulté depuis lors ou, du moins, depuis une bonne vingtaine d'années, car on a pris l'habitude d'interpréter exclusivement ces toiles – surtout *Grande nature morte au guéridon*, mais aussi *Cruche, coupe de fruits et feuilles* – comme des portraits cryptés de Marie-Thérèse Walter[141]. Une telle lecture n'est pas forcément incompatible avec les données de l'expérience tentée dans ce livre : étant donné le contexte évoqué plus haut, il ne saurait surprendre qu'à ce moment précis de sa carrière Picasso choisisse de dire la sensualité par un emprunt au langage de Matisse. Bien sûr, l'idiome de Picasso dans ces tableaux n'est aucunement fidèle à l'original matisséen : il y propose un correctif semblable à celui qu'il mettra en œuvre un an plus tard dans *Nature morte : buste, coupe et palette* (fig. 3, voir Introduction, pp. 15). Picasso s'approprie l'excès décoratif des œuvres de son rival (arabesques virevoltantes, effet stroboscopique, couleurs vives – bien plus vives, même, que celles de Matisse), mais il refuse absolument de disperser sa composition. L'entrelacs de lignes ondulantes dans *Cruche, coupe de fruits et feuilles* n'égare pas notre regard : il est partie prenante d'un réseau serré dans lequel une zone est assignée à chaque objet, l'organisation de chacune de ces zones étant déterminée peut-être plus encore que de coutume par un raisonnement de type géométrique (les quatre fruits de taille inégale dans la coupe, en haut, à droite offrent une brève démonstration de la propriété des tangentes – mode pédagogique très peu matisséen). Les nombreux fruits-seins de *Grande nature morte au guéridon* ressemblent certes aux flashes éblouissants de Matisse, mais cet univers de guimauve est strictement ordonné autour d'un axe central, et les contours épais neutralisent l'effet aveuglant qui aurait autrement résulté de la multiplication des paires de couleurs complémentaires. Picasso persévère dans ses taquineries (il n'avait aucun moyen de savoir, lorsqu'il peignit ces toiles, que Matisse avait déjà quitté le monde confortable de ses odalisques). En même temps, il envahit le territoire de son concurrent tout en s'assurant que cette nouvelle colonie obéit à sa propre loi.

C'est un coup d'épée dans l'eau : « L'exposition Picasso, chez Rosenberg, a souffert un peu du voisinage de celle de Matisse », note un journaliste[142]. C'est là un euphémisme, car si la presse couvrit abondamment la rétrospective de Matisse, elle n'accorda presque aucune attention à l'exposition de Picasso.

■ Matisse se voit offrir un enterrement de première classe

Mais la rétrospective Matisse, malgré le nombre de visiteurs qu'elle attira et les feux de son vernissage solennel, fut elle aussi un échec : elle ne fit rien pour enrayer les dires, qui ne cessaient de croître depuis 1926, selon lesquels Matisse était en perte de vitesse. Le peintre, tout à son projet pour Barnes, ne s'était guère investi dans la préparation de cette exposition : il s'était contenté de laisser entendre à Étienne Bignou, le principal organisateur, qu'il ne voulait pas d'un « enterrement de première classe[143] ». C'est pourtant très exactement ce qui lui arriva.

L'opération avait été bien préparée. La publicité en était judicieuse, notamment la publication de deux numéros spéciaux de revue – celui des *Chroniques du jour* (intitulé « *Pour ou contre Henri Matisse* ») parut en avril 1931, deux mois avant l'ouverture de l'exposition, celui de *Cahiers d'art* (6, nos 5-6) juste à temps pour le vernissage (il sera plus tard réédité en tant que livre sous une autre couverture)[144]. Mais l'exposition elle-même n'était pas à la hauteur de ces efforts concertés. Henry McBride, la comparant avec la rétrospective Matisse qui se tint au Museum of Modern Art de New York quelques mois plus tard, rapporte qu'il était ressorti « déprimé » de l'exposition des Galeries Georges Petit, avec la nette impression que « la réputation de Matisse allait en prendre un coup[145] ». Ce n'était pas tant l'accrochage qui était en cause (quoique McBride s'en plaigne aussi) que la composition même de l'exposition : les Bernheim, qui possédaient les Galeries Georges Petit, avaient considéré cette manifestation comme une occasion de mettre en valeur leurs invendus. Résultat : les tableaux du début de l'époque niçoise avaient la part bien trop belle.

Environ 90 des 143 tableaux figurant au catalogue étaient peints dans le style aux tonalités adoucies de ces années-là. Presque toutes les œuvres énumérées entre le numéro 41, *Nature morte : pêches et verre* de 1918 (Washington 1986, n° 42) et le numéro 130, *Nu couché* de 1926 (Carra 422), celles-ci comprises, appartenaient à ce genre. Parmi ces toiles, *Les Pommes* de 1916 (The Art Institute of Chicago) *La Musique (esquisse)* de 1908 (The Museum of Modern Art, New York), à savoir les numéros 46 et 47 du catalogue (tous deux datés à tort de 1918) constituaient de rares exceptions, ainsi que certaines œuvres que Matisse avait lui-même procurées : *Grand intérieur, Nice* de 1919-1920 (n° 85), qui appartenait alors à son fils Pierre (aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago), et, provenant de sa propre collection, *Figure décorative sur fond ornemental* de 1925 (n° 118 ; ici fig. 211). Sans tenir compte des additions tardives, qui ne sont pas mentionnées dans le catalogue, il y avait 10 toiles de 1920, 19 de 1921, 9 de 1922 et de 1923, et 12 de 1924 – soit les années les plus insipides de toute la production de Matisse. De quoi attraper une indigestion.

Et, parmi la quarantaine d'œuvres correctement datées dans le catalogue comme appartenant à l'époque pré-niçoise, il y avait peu de tableaux clés. La presse s'en plaignit à juste titre, et même Tériade, pourtant sympathisant, fut bien forcé d'avertir ses lecteurs de ce qu'il ne s'agissait pas vraiment là d'une rétrospective[146]. Certes, l'exposition comprenait un certain nombre de chefs-d'œuvre du début, assez en tous cas pour que quelques vieilles barbes de la presse conservatrice se croient obligées d'entonner leur rengaine sur les excès du « fauve » : *La Femme au chapeau* de 1905 (n° 9 ; San Francisco Museum of Modern Art), *Marguerite lisant* de 1906 (n° 12; Musée de Grenoble), *Le Nu bleu* de 1907 (n° 17; ici fig. 156), *Poissons rouges et sculpture* de 1912 (n° 24 ; The Museum of Modern Art, New York), la *Corbeille d'oranges* de 1912 acquise plus tard par Picasso (n° 13 ; ici fig. 117), *Intérieur, bocal de poissons rouges* de 1914 (n° 27; Musée national d'art moderne, Paris), *Le Rideau jaune* de la même année (n° 28) et *La Table de marbre rose* de 1917 (n° 39), ces deux derniers aujourd'hui au Museum of Modern Art de New York. Toutes ces toiles étaient prêtées par des collectionneurs de la première heure, des anciens élèves, ou des amis personnels du peintre. Pour compléter cette liste, Matisse tint à ajouter plusieurs toiles de sa propre collection : une œuvre d'étudiant (la copie qu'il avait faite en 1893 d'une nature morte de David de Heim [n° 1; Musée Matisse, Nice]), et son « interprétation » de *La Raie* de Chardin, datant de 1900 environ (n° 6 ; Musée Matisse, Cateau-Cambrésis). La presse approuva fort l'inclusion de ces œuvres des tout débuts. Matisse joignit aussi quelques tableaux datant de la Première Guerre mondiale et qui se trouvaient encore en sa possession : *Femme au tabouret* (Germaine Raynal) de 1914 (n° 26; The Museum of Modern Art, New York), ainsi que le *Portrait de Greta Prozor* (n° 35) et *Le Peintre dans son atelier* (n° 37), tous deux de 1916 et aujourd'hui au Musée national d'art moderne, Paris[147].

Cependant, la plupart des toiles ajoutées par Matisse étaient récentes, et appartenaient à l'époque de « crise » dont il est fait mention plus haut (pp. 34-36) : datant de 1927, *Femme à la voilette* (n° 131; ici fig. 20), *Danseuse classique* (n° 132 ; The Baltimore Museum of Art, Cone Collection), *Nu couché de dos* (n° 133 ; ici fig. 18) de 1928, *Harmonie jaune* (n° 136 ; ici fig. 21) ; et, de 1929, *Le Chapeau jaune* (no. 141 ; ici fig. 22)[148]. Curieusement, l'exposition ne comprenait qu'une seule sculpture, le *Grand nu assis* de 1922-1929. En revanche, hors catalogue, il y avait une centaine de dessins, la plupart à l'encre (les critiques qui les mentionnèrent furent tous frappés par l'absence de pentimenti). Un journaliste se plaignit de ce que le Mallarmé illustré ait été présenté fermé et sous verre[149], mais dans la mesure où Matisse venait juste de commencer à y travailler, il n'y avait probablement pas grand-chose d'autre à montrer que le luxueux emboîtage de toile (dans le volume de *Cahiers d'art* accompagnant l'exposition, la parution en est d'ailleurs annoncée pour 1932). Étant donné que Picasso présentait

PABLO PICASSO
49 *Tête de femme*, 1931
Bronze, 86 x 32 x 48,5 cm
Collection Patsy R. et Raymond Nasher, Dallas

PABLO PICASSO
50 *Buste de femme*, 1931
Bronze (exemplaire unique), 78 x 44,5 x 54 cm
Musée Picasso, Paris

au même moment ses premières planches pour l'Ovide, cette petite tricherie était de bonne guerre.

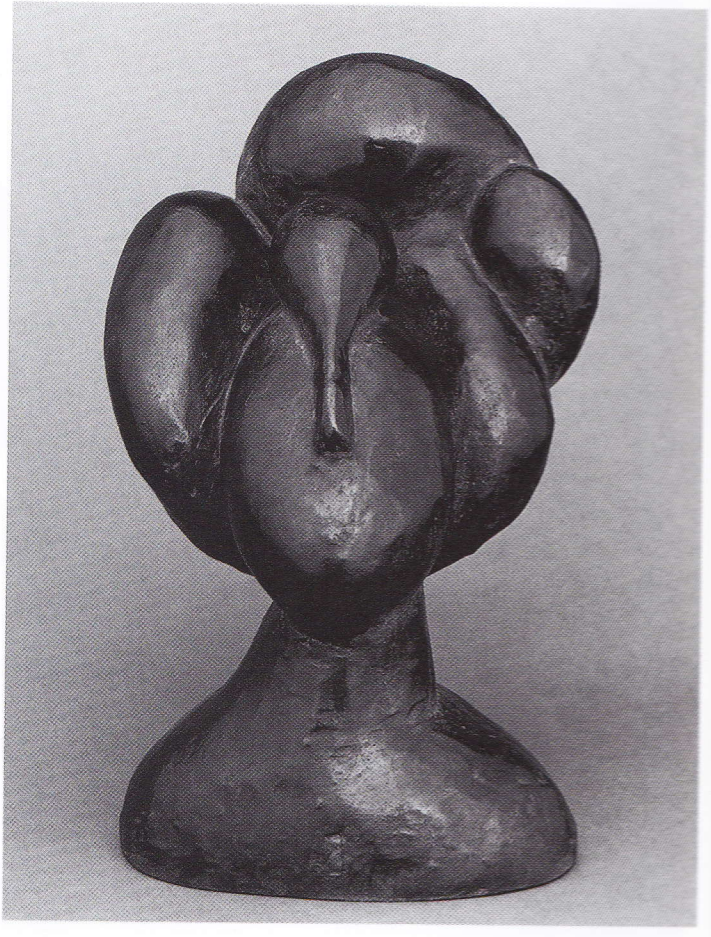
La réception critique de l'exposition fut des plus fades. Si l'on excepte les aboiements habituels de la vieille garde, la presse fut unanime à considérer Matisse comme une relique du passé, et son œuvre comme une affaire classée. Quelques-uns parmi les critiques les plus traditionnels adoptèrent le cliché d'époque tout en en inversant la polarité (ils condamnèrent les œuvres pré-niçoises comme étant du pur babil infantile, et saluèrent les odalisques des années vingt en ce qu'elles relevaient de la Grande Tradition Française)[150]. Les critiques modernistes, quant à eux, n'étaient guère enthousiastes. Pourtant vieil admirateur de Matisse (et auteur d'une monographie sur le peintre parue en 1930), McBride donne le ton, glissant au passage qu'on était redevable à Picasso des audaces de jeunesse de Matisse : « Il est à peine concevable que [Matisse] eût adopté une attitude aussi libre et décontractée à l'égard du réalisme si le cubisme et autres innovations du genre n'avaient pas été dans l'air du temps à l'époque où son style était en train de se former… Il est plein de vie, mais il n'est pas profond. Il ne va pas à la recherche de l'âme[151]. »

■ Sculpture : troisième round

Picasso se réjouit-il d'un tel fiasco ? Au contraire, il semble que cela l'ait beaucoup inquiété. À peu près une semaine après l'ouverture de l'exposition Matisse, il annula le projet d'une rétrospective de ses œuvres organisée par Alfred Barr et prévue pour le printemps 1932 au Museum of Modern Art de New York[152]. Les négociations pour sa rétrospective aux Galeries Georges Petit, prévue elle aussi pour la fin du même printemps, étaient probablement déjà entamées, et il n'allait pas commettre la même bévue que Matisse : il sélectionnerait et accrocherait lui-même les œuvres de sa grande exposition parisienne, exigeant un contrôle absolu. New York attendrait : il voulait pouvoir disposer pour Paris du plus grand choix possible d'œuvres.

Il est aussi hors de doute que Picasso passa un bon moment

HENRI MATISSE
51 *Jeannette V*, automne 1913
Bronze, 58 x 21,3 x 27,1 cm
Collection particulière

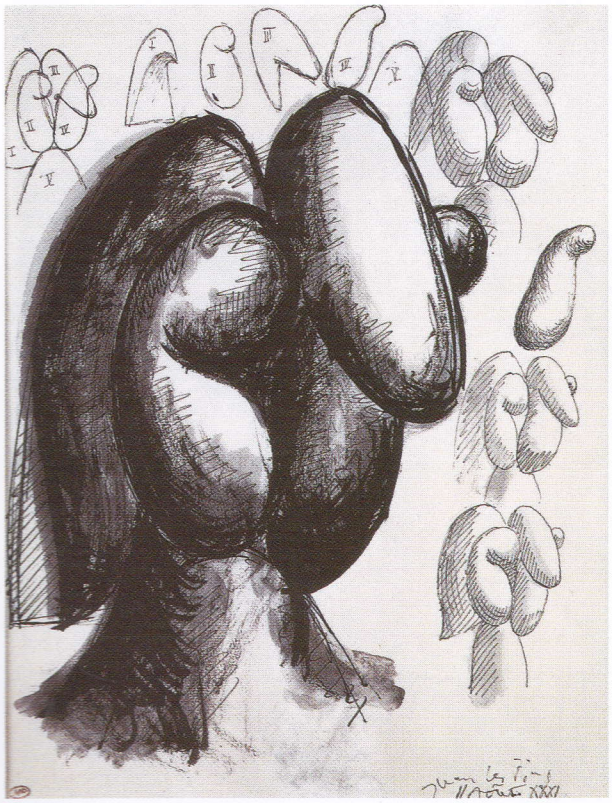


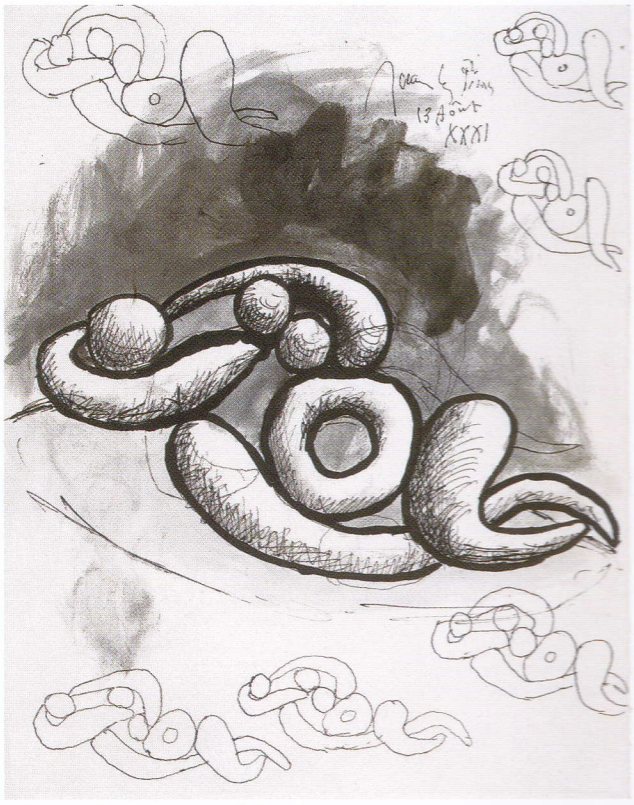
HENRI MATISSE
52 *Tiaré*, 1930
Bronze, 20,3 x 14 x 13 cm
Collection particulière

dans l'exposition Matisse, malgré l'omniprésence des œuvres de l'époque de Nice, et qu'il en fut profondément impressionné. D'où, peut-être, son silence pictural au cours des six mois suivants (les difficultés matrimoniales, souvent invoquées à propos de ce hiatus, n'avaient jusque-là guère entravé sa production). Lorsqu'il reprendra son pinceau, ce sera avec fureur. De la fin décembre 1931 à la mi-avril 1932, il peignit une trentaine de grandes toiles ; il y a parmi elles quelques nature mortes mais, dans l'ensemble, ces tableaux ont pour motif Marie-Thérèse Walter endormie. Tous renvoient directement à Matisse : ce n'est pas par hasard que Picasso en présenta vingt-deux dans sa rétrospective des Galeries Georges Petit du 16 juin au 30 juillet 1932 (ce groupe constituait à lui seul dix pour cent des œuvres exposées).

Picasso avait attendu six mois avant de réagir en peinture à la grande exposition Matisse. Entre-temps, toutefois, il n'avait pas le moins du monde oublié son rival mais s'était préoccupé de lui par le biais de la sculpture, retournant enfin au modelage. Il avait peut-être même commencé à le faire avant l'ouverture de l'exposition Matisse, car aussi bien *Tête de femme* (fig. 49) que *Buste de femme* (fig. 50) sont esquissés sur une feuille datée du 13 juin 1931[153].

Ces deux œuvres rappellent de manière saisissante la série des *Jeannette* de Matisse, particulièrement *Jeannette V* de l'automne 1913 (fig. 51), avec son œil droit globuleux et la crevasse courbe unifiant l'œil gauche aveuglé et la joue, trait stylistique que Matisse exagéra souvent dans ses représentations picturales de cette sculpture (par exemple dans *Nature morte aux coloquintes* [fig. 2]). L'espèce de cuillère que constitue l'ensemble quasi détachable du front et du nez, dans *Jeannette V*, était une anomalie empruntée à la méthode de greffe que Picasso venait tout juste d'élaborer dans ses collages. Picasso reprend maintenant possession de son invention, et il l'amplifie, laissant Matisse loin derrière. Comparons *Tiaré* (fig. 52) avec *Tête de femme* et *Buste de femme* : bien que Matisse réemploie la cuillère de l'accouplement front-nez dans *Tiaré*, rien n'y suggère plus le cubisme. La cuillère n'est plus un élément que





PABLO PICASSO
54 *Tête de femme*, 11 août 1931
Plume, encre de Chine et lavis sur papier
33 x 25,5 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO
55 Étude pour la sculpture *Baigneuse allongée*
(en haut à droite) 13 août 1931
Plume, encre de Chine et lavis sur papier
32,5 x 25,5 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO
56 Étude pour la sculpture *Baigneuse allongée*
(à droite) 16 août 1931
Plume, encre de Chine et lavis sur papier
32,6 x 26 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO
598 *Baigneuse allongée*, 1931
Bronze, 19 x 70,5 x 31,3 cm
Musée Picasso, Paris

HENRI MATISSE
597 *La Serpentine*, 1909
Bronze, 54,6 x 29,2 x 19 cm
Collection particulière

PABLO PICASSO
59 *Baigneuse*, 1931
Bronze (exemplaire unique)
70 x 40,2 x 31,5 cm
Musée Picasso, Paris

l'on peut isoler, elle est devenue le bulbe générateur de toute la tête. Si Matisse évitait par principe la métaphore dans sa peinture, il l'acceptait, en revanche, en sculpture : *Tiaré* est peut-être sa seule et unique « *femme-fleur*[154] ».

Dans *Tête de femme*, et plus encore dans *Buste de femme*, Picasso accentue le caractère métonymique de son art. Même quand il travaille l'argile ou le plâtre, il ne peut s'empêcher d'aller puiser dans un stock de formes *ready-made* pour les greffer. L'œil de la *Tête*, par exemple, est une boule toute banale ; l'accolade du nez et du front dans le *Buste* (renvoyant à la cuillère de Matisse) est la corne d'un bélier, ou peut-être un boomerang. Dans la sculpture suivante, elle aussi intitulée *Tête de femme* (fig. 53), et probablement achevée avant que Picasso ne prenne ses quartiers d'été, le principe du collage est fortement proclamé. Un dessin réalisé à Juan-les-Pins et daté du 11 août 1931 met les points sur les i : les divers éléments sont tout d'abord représentés séparément – un chiffre romain est assigné à chacun – puis ils sont assemblés (fig. 54). Picasso traite l'argile comme s'il s'agissait d'un jeu de mécano.

Les études pour *Baigneuse allongée* (fig. 58), elles aussi réalisées pendant l'été, témoignent encore plus clairement de la méthode de Picasso. Il définit en premier lieu les éléments géométriques et leur mode d'agencement (fig. 55), puis il synthétise ces divers éléments en un profil unique (fig. 56). À l'inverse du S continu de *La Serpentine* de Matisse, de dimensions très semblables, nous pouvons toujours décomposer l'arabesque de *Baigneuse allongée* en unités discrètes. Mais ce « nous pouvons » est bien trop faible : Picasso exige de nous que nous décomposions mentalement sa sculpture.

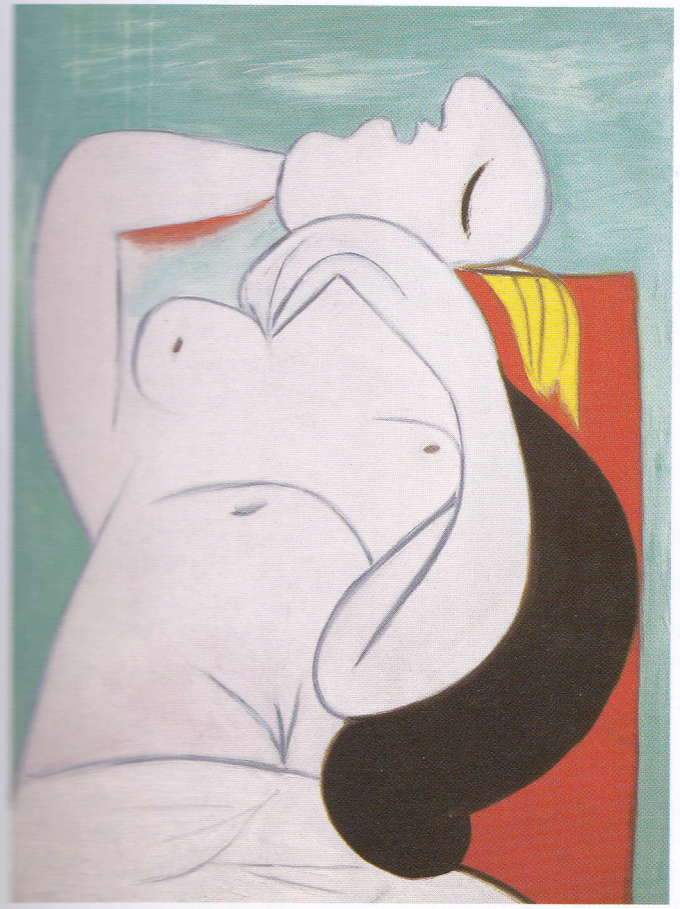
Seule la *Baigneuse* debout (fig. 59 et p. 72), que Picasso modela une fois de retour à Boisgeloup à l'automne, s'éloigne tant soit peu de cette manière d'assemblage – et nous sommes là plus proche de Matisse et de son contrapposto continu. Bien sûr, Picasso s'arrange pour surenchérir dans les déformations anatomiques : à côté des protubérances de la *Baigneuse*, l'énorme postérieur et les jambes étranges de la *Figure décorative* réalisée par Matisse en 1908 (fig. 35), par exemple, semblent timides.

■ Belles endormies

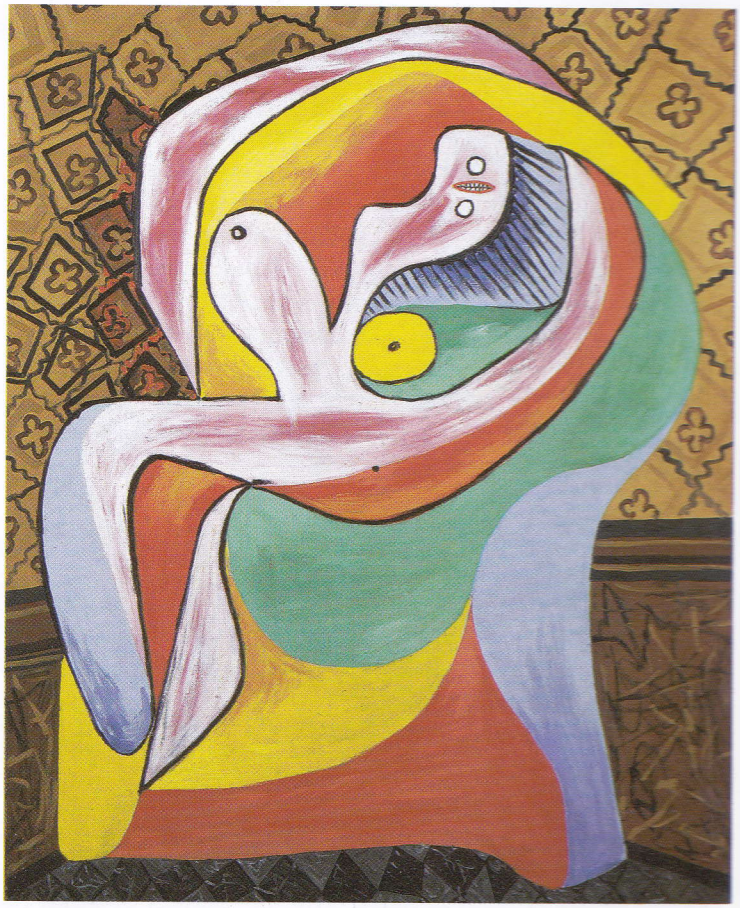
Picasso est désormais prêt à affronter Matisse peintre. La plupart de ses tableaux réalisés entre décembre 1931 et avril 1932 sont tout d'arabesques et de chair rose, se détachant souvent sur un fond ornemental, et presque tous représentent Marie-Thérèse Walter endormie[155]. Rien ne saurait être plus matisséen dans ces toiles que les contours noirs melliflues, ou la non terminaison des mains – trait nouveau dans le vocabulaire formel de Picasso (les mains sont inachevées dans ces tableaux, à la fois en ce qu'elles sont dessinées en abrégé et qu'elles ne marquent aucune conclusion : pures haltes temporaires dans le mouvement qui les prolonge). Même lorsqu'un monstre grimaçant remplace la figure voluptueuse de Marie-Thérèse, l'allusion à Matisse reste claire : comme le *Grand nu au fauteuil rouge* (fig. 10), dont il est un remake, *Le Repos* (fig. 61) constitue une parodie évidente de l'*Odalisque au tambourin* (fig. 11).

La couleur dans ces tableaux est cependant plus criarde que dans quoi que ce soit jamais peint par Matisse, en partie parce que Picasso fait appel au noir pour hausser ses contrastes et les porter au paroxysme : dans *Femme aux cheveux jaunes* (fig. 127) – qui intègre à tel point l'art de Matisse que *Le Rêve* de ce dernier (fig. 128), réalisé presque dix ans après, semblera en être le jumeau –, les bandes de la nappe sont devenues des lignes de haute tension. Dans *Le Miroir* (fig. 128), les lignes tracées en orange sur le noir paraissent quasi phosphorescentes d'être juxtaposées au motif bleu décoratif et au violent croissant de rouge. Dans *Nu au fauteuil noir*[156], c'est le rose de la nymphe tout entière qui étincelle dans son écrin noir, le coucher de soleil très peintre-du-dimanche que l'on aperçoit dans la fenêtre ajoutant un élément de mauvais goût populo. Avec de telles couleurs, Picasso signale que s'il peint maintenant des odalisques, il ne veut les assujettir à aucun décorum – il ne veut pas qu'on le prenne, comme on le fait souvent de Matisse, pour un garant de la tradition française. *Le Sommeil* (fig. 60) ressemble plus encore à une affiche que *Le Luxe II* ou le *Jeune marin II* de Matisse, tous deux de 1908[157]. Et dans *Le Repos*, la couleur est même encore plus crue lorsque nul contour ne la cerne.

Cet usage abrasif, outré, de la couleur, emprunté au langage de la publicité, a toutes les caractéristiques d'une « démonisation » de la couleur pure de Matisse. Picasso a toujours eu une conscience aiguë de la fonction structurale de la couleur chez Matisse, ce pour quoi il le tient en très haute estime. À chaque fois qu'il s'aventure à dire quelque chose sur le sujet de la couleur, c'est pour prendre ses



PABLO PICASSO
60 *Le Sommeil*, 23 janvier 1932
Huile sur toile, 130 x 97 cm
Collection particulière



PABLO PICASSO
61 *Le Repos*, 22 janvier 1932
Huile sur toile, 162 x 130 cm
Collection particulière

distances à l'égard du système de Matisse – et c'est précisément ce qu'il fait à ce moment précis de sa carrière. Il commence son entretien avec Tériade, un jour ou deux avant le vernissage de sa propre rétrospective aux Galeries Georges Petit, par la remarque suivante : « Combien de fois au moment de mettre du bleu j'ai constaté que j'en manquais. Alors j'ai pris du rouge et l'ai mis à la place du bleu. Vanité des choses de l'esprit[158]. » Une telle déclaration est aux antipodes de la position de Matisse, pour qui chaque plan coloré joue un rôle déterminé dans l'« harmonie » générale du tableau : lorsque l'intensification des tons n'a d'autre fonction que de mettre l'accent sur l'arbitraire des couleurs, les dons insurpassables de Matisse en tant que coloriste sont sans pertinence.

Picasso se sentait tellement plein d'entrain qu'il anticipa même sur ce qui devait devenir, à peine quelques années plus tard, le procédé favori de Matisse pour disperser ses compositions – la réflexion dans un miroir, motif qui n'enthousiasmait pourtant guère Picasso d'habitude et auquel il n'aura que rarement recours[159]. La célèbre *Jeune fille au miroir* du Museum of Modern Art de New York (Z. VII, 379) appartient à cette série, et les fesses amples, d'un blanc non modulé, dans *Le Miroir* (fig. 62) annoncent les nombreuses cuisses que l'on découvre soudain réfléchies dans les dessins réalisés par Matisse en 1935-1936.

Mais les nus de Picasso, même les plus sinueux – la délicate *Dormeuse*, par exemple (fig. 39) –, restent toujours centrés : ils forment une boucle sur eux-mêmes. Ce n'est pas par hasard que le nombril de la figure du *Repos* est très ostensiblement placé au centre géométrique du tableau, petit cercle noir où s'ancre notre regard. Encore une fois, Picasso était bien résolu à ne pas explorer sans compas le territoire de Matisse.

■ Ex æquo

À l'exception de *La Dormeuse*, inachevée, les toiles tout juste mentionnées, et beaucoup d'autres de la même espèce, ont été présentées à l'exposition des Galeries Georges Petit pendant l'été 1932 (exactement un an après la rétrospective de Matisse, au même endroit). L'activité picturale récente de Picasso est donc statistiquement l'une des périodes les mieux représentées à l'exposition (il s'arrêta de peindre en avril, probablement pour consacrer tout son temps à la préparation de cette colossale manifestation).

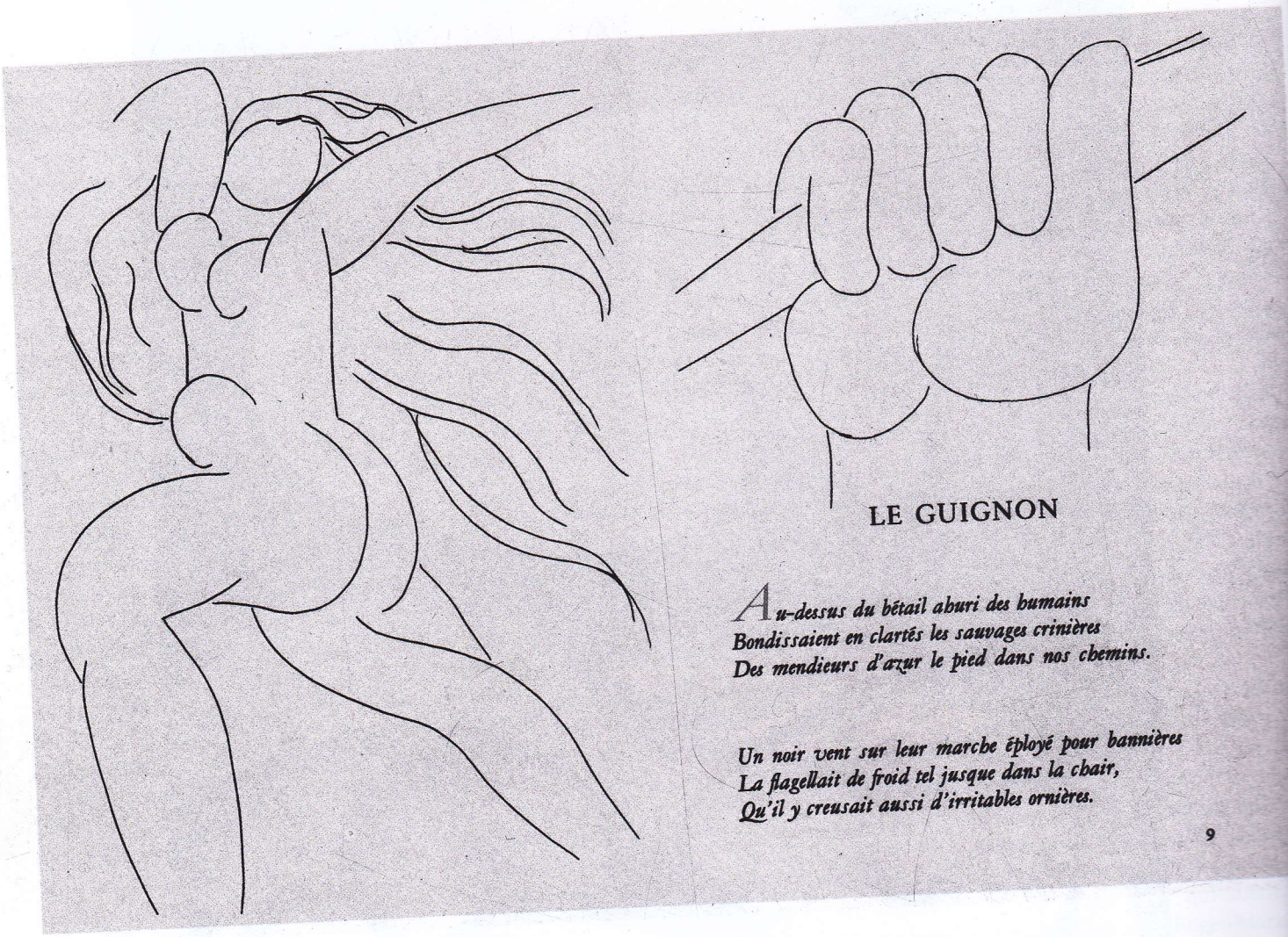
La rétrospective Picasso était, de loin, la plus exhaustive des deux. Elle comprenait un nombre beaucoup plus grand de tableaux (225 numéros dans le catalogue, mais cela inclut quelques pastels et collages), sept sculptures[160], et six livres illustrés (y compris *Les Métamorphoses*, que l'on pouvait voir dans une salle à part). De plus, cette exposition était bien mieux équilibrée que la rétrospective Matisse. Bien qu'un visiteur pressé ait pu être désorienté par l'accrochage résolument antichronologique, chaque période de la carrière de Picasso était bien représentée. Grâce à la richesse de sa collection personnelle, très peu d'œuvres majeures manquaient au tableau[161]. La sélection des années de jeunesse était excellente, et s'achevait avec les *Deux nus* de 1906 (Z. I, 366 ; The Museum of Modern Art, New York) ; le choix d'œuvres cubistes était encore plus imposant, avec cinquante-cinq tableaux datés de 1907 à 1914, bien qu'on y décèle une préférence à l'égard du cubisme analytique : les meilleurs paysages de Horta, plusieurs têtes de Fernande, *Jeune fille à la mandoline* (Fanny Tellier) et le *Portrait de Uhde* (Z. II*, 235 et 217 respectivement). Jusqu'à l'*Arlequin* de 1915 (fig. 4), l'exposition offrait un parfait précis de l'histoire du cubisme. Les œuvres néoclassiques de la fin de la première décennie du siècle et du début des années vingt étaient, par contraste, moins bien représentées, alors que les œuvres « surréalistes » se taillaient une part non négligeable : signe, sans doute, que Picasso ne s'était pas laissé intimidé par les marchands. On pouvait aussi voir de nombreux Picasso « matisséens », notamment *Trois baigneuses* de 1920 (Z. IV, 169), *Femme au tambourin (Odalisque)* (fig. 17), et *Le Peintre et son modèle* (fig. 25)[162].

C'était en fait une exposition de qualité exceptionnelle, digne du plus grand musée[163]. Picasso n'avait pris aucun risque. Cette exposition l'avait rempli d'anxiété : il pouvait maintenant être fier, et se sentir sain et sauf. Il se permit même, dans son entretien avec Tériade, de montrer magnanimité (condescendance ?) à l'égard de son infortuné rival : « Au fond, tout ne tient qu'à soi. C'est un soleil dans le ventre aux mille rayons. Le reste n'est rien. C'est uniquement pour cela, par exemple, que Matisse est Matisse. C'est qu'il porte ce soleil dans le ventre. C'est aussi pour cela qu'il y a, de temps en temps, quelque chose. »

Mais en dépit d'une presse plus copieuse encore que pour la rétrospective de Matisse, le ton général des articles fut très critique, à quelques exceptions près – et sans compter le numéro spécial obligé de *Cahiers d'art*, un panégyrique sans la moindre fausse note, deux fois plus épais que celui consacré à Matisse un an plus tôt. En voici un florilège : Picasso n'a aucun métier pictural (Jacques Guenne); « sa situation est celle d'un homme doué d'une intelligence extraordinaire du dessin [...] qui méritait d'avoir du génie mais auquel le génie manque » (C. Roger-Marx) ; « si l'on ignorait qu'il fut à l'origine de certaines formes modernes de l'art, on ne croirait plus en lui, il n'appellerait plus l'admiration, il serait bientôt oublié » (Roger Lesbats)[164]. Germain Bazin fut sans aucun doute le plus mauvais : sa « déchéance est un des problèmes les plus troublants de notre époque ». Il termina son compte rendu par une citation de l'archiréactionnaire Camille Mauclair : « Il périra tout entier, après avoir amusé une génération de ses exercices[165]. »

Malgré tous ses efforts, Picasso avait échoué auprès du public. Avec Matisse, c'était un match nul[166].

PABLO PICASSO
62 *Le Miroir*, 12 mars 1932
Huile sur toile, 130,7 x 97 cm
Collection particulière



HENRI MATISSE

63 *Le Guignon*, 1931-1932
Illustration pour *Poésies* de Stéphane Mallarmé (1932)
Eau-forte, chaque page 33,5 x 25 cm

CHAPITRE IV

Deuxième acte : Partenaires, derechef 1932-1939

■ Illustration, équivalence, décoration

C'est avec le Mallarmé illustré, publié en octobre 1932, que Matisse révéla pour la première fois au public qu'il avait réintégré le ring de la modernité. Y fut-il poussé par Picasso, dont l'Ovide était acclamé de tous côtés comme une splendide réalisation ? Les placards publicitaires de Skira consacrés aux deux livres en même temps poussaient à la comparaison. L'enjeu était donc de taille, et Matisse avait de quoi être anxieux : le Mallarmé était son premier livre illustré, et il lui fallut un an et demi pour en venir à bout.

Presque dès le départ, il avait une idée très nette de ce qu'il ne fallait pas faire. Dans un entretien avec Tériade publié le jour du vernissage de sa rétrospective aux Galeries Georges Petit, il rejeta le principe même de l'illustration proprement dite : un bon poème n'a aucun besoin d'être accompagné d'images (c'était aussi la position de Mallarmé[167]). « Mais il est agréable de voir un bon poète entraîner l'imagination d'un autre artiste. Ce dernier pourrait créer un équivalent[168]. »

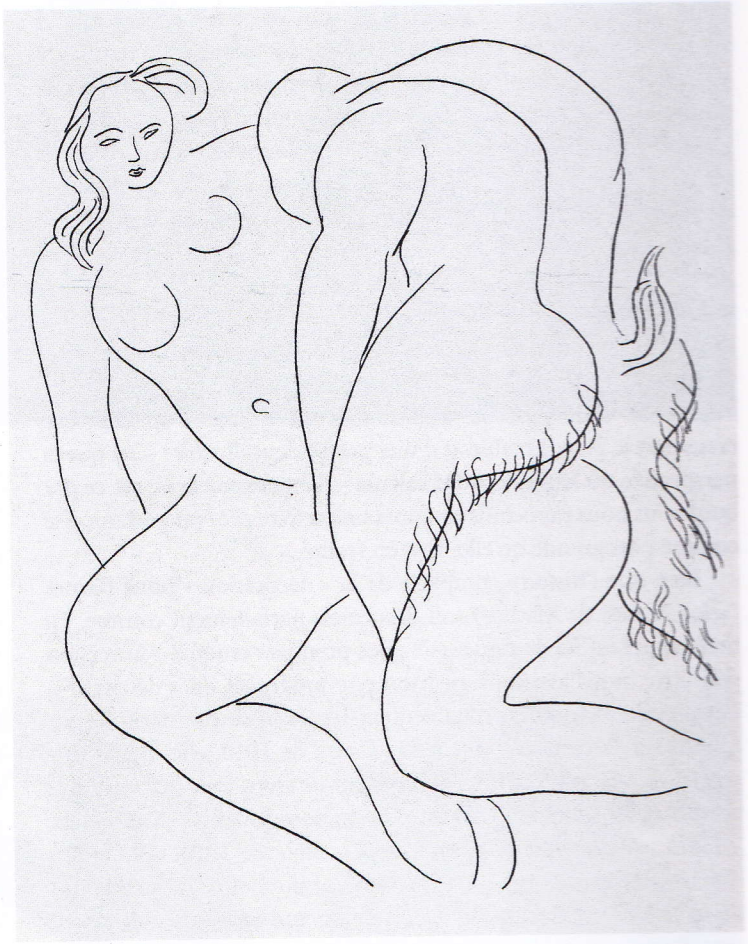
Le mot « équivalent » est précieux, car il est l'indice d'une nette affinité entre l'esthétique de Matisse et celle de Mallarmé. On ne peut guère mieux la mettre en évidence qu'en juxtaposant le célèbre mot d'ordre de Mallarmé – « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit » – avec cette réponse donnée par Matisse à un journaliste qui l'interrogeait sur sa théorie de l'art : « Je ne peins pas littéralement cette table, mais l'émotion qu'elle produit sur moi[169]. » Conjointement avec son travail pour *La Danse*, le fait d'avoir à habiter le langage diffracté de Mallarmé l'amène à réassumer le credo de sa jeunesse.

Une des composantes essentielles de ce credo est la notion du « décoratif » (parfois plus simplement appelé « décoration »), qu'il ne faut pas confondre avec la représentation de motifs décoratifs (même si ceux-ci abondent dans les toiles de Matisse, quoique plus constamment pendant la période de Nice qu'à d'autres moments de sa carrière). Le « décoratif » selon Matisse implique une diffusion des points focaux : tout compte dans un tableau, et ni la figure ni aucun élément ne sont autorisés à attirer notre attention. Le « décoratif » est ce qui remplace l'expression. C'est ce qui programme l'inattention du spectateur, ce grâce à quoi Matisse peut suggérer indirectement, de manière subliminale, l'effet de son motif. Au début de la période niçoise (jusqu'au milieu des années vingt), Matisse négligea presque entièrement ce concept. Il réapparaît en force avec *Poésies* de Stéphane Mallarmé, un livre qui n'est pas illustré à proprement parler, dit Matisse, mais décoré[170].

Dans un texte plus tardif intitulé « Comment j'ai fait mes livres », Matisse nous aide à comprendre de quelle manière le projet du Mallarmé le remit sur la voie. L'unité visuelle du livre est la double page, la page de gauche étant généralement consacrée au texte, dans une typographie choisie par Matisse, et la page de droite comprenant l'eau-forte : « Le problème était donc d'équilibrer les deux pages – une blanche, celle de l'eau-forte, et une noire, relativement, celle de la typographie. » Matisse compare la mise en forme de ses deux pages à l'activité d'un saltimbanque jonglant avec deux boules, l'une blanche, l'autre noire. Et il tient absolument à respecter la blancheur de la page de droite : ses eaux-fortes sont d'« un trait régulier, très mince, sans hachures, ce qui laisse la feuille imprimée presque aussi blanche qu'avant l'impression ». Cela s'accorde parfaitement avec le désir de Mallarmé que « les blancs assument l'importance » (le poète avait à l'esprit les intervalles entre les mots : Matisse se référa très souvent aux intervalles entre les lignes). Mais cela indique également le retour de Matisse à une conception *all-over* du plan pictural – le trait stylistique le plus marquant de ses années pré-niçoises. « Le dessin remplit la page sans marge, écrit-il, ce qui éclaircit encore la feuille, car le dessin n'est pas, comme généralement, massé vers le centre mais rayonne sur toute la feuille[171]. »

Picasso aussi n'utilisa que des lignes très fines dans son Ovide, mais la similitude s'arrête là : ses illustrations sont toutes encadrées, et il ne semble avoir guère considéré leur emplacement dans le livre comme un problème visuel. Ses eaux-fortes pleine page apparaissent au milieu de chacun des quinze livres du texte d'Ovide, et les illustrations en demi-page en marquent le début. Pas de quoi se casser la tête. Pour son premier livre, au contraire, Matisse orchestra tout, jusque dans les moindres détails – et le résultat est extraordinaire.

Les blancs assument en effet l'importance : la nymphe bondissante de la première image du livre, illustrant ou plutôt décorant « Le Guignon » (fig. 63), les ailes du cygne accompagnant le poème « Petit Air » (fig. 65), les cheveux inondant le visage à l'envers qui fait face au fameux « Sonnet en X » (fig. 64) et annonce « La Chevelure » de la double page suivante – toutes ces images sont autant de démonstrations éblouissantes de l'aptitude de Matisse



HENRI MATISSE
66 *Nymphes et faune*, 1931-1932
Illustration pour *Poésies*
de Stéphane Mallarmé (1932)
Eau-forte, 33,5 x 25 cm

HENRI MATISSE
67 *Nymphe et faune*, 1931-1932
Illustration pour *Poésies*
de Stéphane Mallarmé (1932)
Eau-forte, 33,5 x 25 cm

à moduler l'espace de la page au moyen d'arabesques qui ne fonctionnent jamais comme contours clos sur eux-mêmes. La blancheur du papier et l'impression d'extension linéaire illimitée produisent un effet de rayonnement infini. Nous sommes en face des eaux-fortes pour le Mallarmé comme devant *La Danse* de 1910 ou *Intérieur aux aubergines* de 1911 : envahis par leur expansivité. Certes, toutes les gravures ne sont pas aussi énergétiques ; en fait, de manière assez paradoxale, les planches relatives à « L'Après-Midi d'un faune » sont relativement statiques, même si l'une d'entre elles ne met pas en scène moins de sept créatures en train de folâtrer (fig. 66), et une autre un faune et une nymphe en train de faire l'amour (fig. 67)[172]. Picasso, à la même époque, démontrait combien plus ardemment l'on pouvait représenter l'étreinte de deux êtres mythologiques.

■ *La Danse*

L'expansivité inhérente à la conception matisséenne du « décoratif » est aussi à l'œuvre dans *La Danse*. Prononçant un interdit sur l'usage de tout procédé traditionnel de notation spatiale qui creuserait le plan du tableau d'une profondeur illusoire – tel que la perspective ou le modelé des valeurs –, cette expansivité est ce par quoi nous nous rappelons toujours une œuvre pré- ou post-niçoise comme plus grande qu'elle n'est en réalité.

Bien que l'histoire complexe de la « décoration » pour Barnes (selon le mot de Matisse) soit désormais parfaitement connue, un bref rappel est ici de rigueur[173] : des premiers croquis à la version définitive, nous assistons au triomphe progressif du « décoratif ». Les premiers croquis, probablement tracés *in situ* à Merion, sont fondés sur la composition de *La Danse* de 1910, elle-même une reprise de la ronde centrale du *Bonheur de vivre*, toile qui était déjà accrochée à l'époque sur un mur du manoir d'Albert Barnes. Mais, à l'inverse de ce qui se passait dans la toile de 1910, ces croquis dotent le champ visuel d'une certaine profondeur : les pendentifs de la salle, fort maladroits du point de vue architectural, y sont transformés en colonnes autour desquelles voltent les danseurs. Dans une seconde série d'esquisses, Matisse renonce à cette idée et adopte un format de frise, accentuant l'extension latérale en tronquant les figures par un abrupt recadrage. Cette solution le satisfait assez pour qu'il en fasse plusieurs essais colorés (comparez les figs 68 et 69). Mais il réalise bientôt qu'il lui est impossible d'élaborer une composition aussi vaste à échelle réduite : il loue un garage en guise d'atelier et y fait tendre d'énormes toiles sur châssis. C'est là qu'il commence à peindre ce qu'on appelle aujourd'hui la première version de *La Danse*.

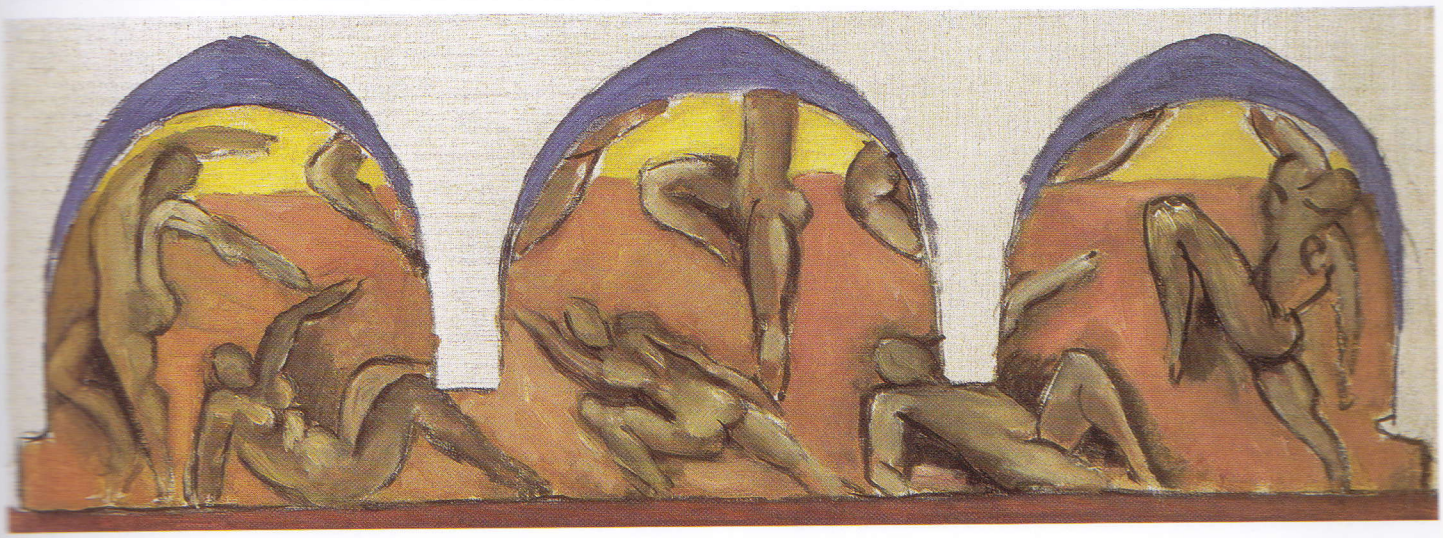
Construire une harmonie colorée sur une surface de plus de dix mètres de large et de quatre mètres de haut n'est pas une mince affaire : ayant besoin d'encouragements, Matisse décide d'aller revoir les fresques de Giotto à Padoue, auxquelles il avait déjà fait appel en 1907. De Giotto, Matisse retient que peindre « en tons plats sans gradation [...] est une nécessité de la fresque[174] », après quoi il rejette tout emploi du modelé pour son mural, et invente la technique des papiers découpés.

Matisse apprend aussi quelque chose d'autre de Giotto : ce que réaliser un mural veut dire, ce que signifie avoir affaire à un espace architectural. Ce n'est pas qu'il avait ignoré cette condition lorsqu'il avait travaillé à sa première version (qu'il abandonne à son retour de Padoue), mais il n'avait considéré le cadre architectural que comme un accessoire de théâtre destiné à mettre en valeur ses figures : il réalise à présent qu'il doit tenir compte du mur dans sa totalité, y compris des ouvertures qui le percent sous l'emplacement prévu de sa « décoration ». En un mot, il comprend les exigences de ce qu'on appelle aujourd'hui la « *site-specificity* » (concept proprement intraduisible et signifiant que l'œuvre doit être conçue en fonction du site auquel elle est destinée). Il commence alors à penser à sa composition pour la grande salle de Barnes comme un gigantesque ensemble allant du sol au plafond et d'un mur à l'autre. Résultat : il porte désormais grande attention à ce qui ne l'avait pas frappé jusque-là – la lumière, la mauvaise visibilité probable de l'œuvre dans son ensemble, l'espace comprimé qui lui est alloué et, surtout, la nécessité de différencier son mural des tableaux de chevalet qu'il surplombera.

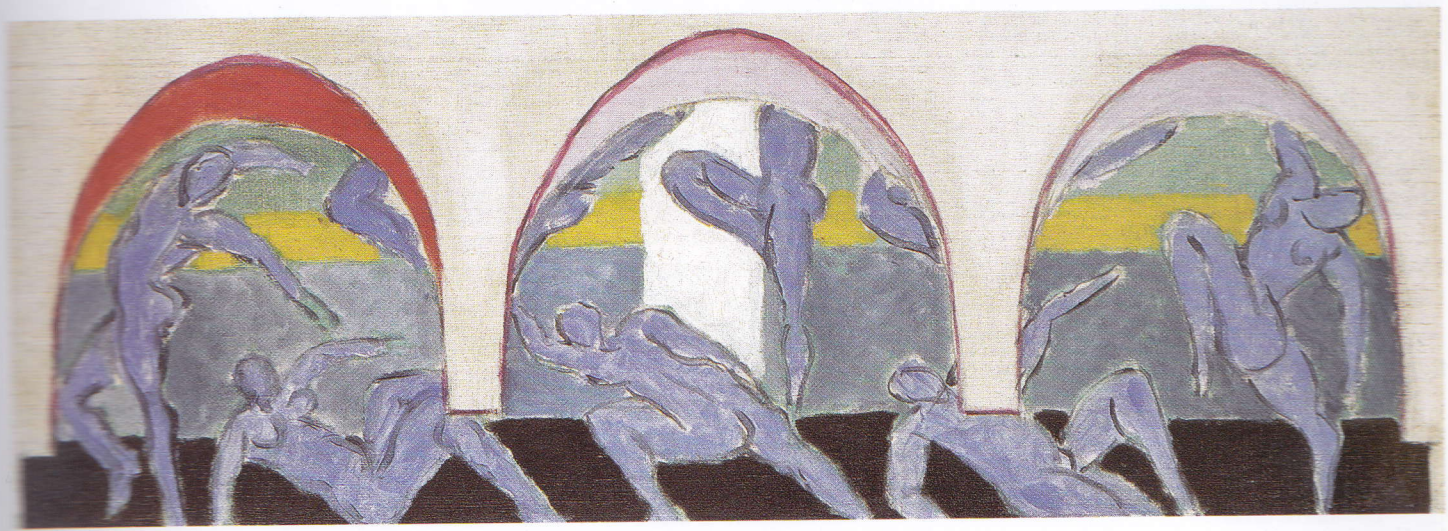
C'est à ce moment que Matisse met en place l'opposition critique, d'importance considérable pour son œuvre, entre peinture de chevalet et peinture architecturale (la meilleure formulation de cette opposition se trouve dans les lettres qu'il écrit un peu plus tard à Alexandre Romm au sujet de la commande de Barnes, lettres où il mentionne aussi, soit dit en passant, les planches du Mallarmé). Étant donné que les toiles qu'il avait réalisées depuis 1918, à quelques rares exceptions près, avaient enfreint son propre principe « décoratif » de diffraction du regard, il n'est guère surprenant qu'il définisse le tableau de chevalet comme un objet qui « ne peut être pénétré sans que l'attention du spectateur se concentre spécialement sur lui[175] » – à savoir comme un artefact destiné à « absorber » le spectateur, pour parler comme Michael Fried.

Ce que Matisse entend par peinture architecturale révèle qu'il est maintenant prêt à réactiver sa conception du « décoratif ». Notant que l'esthétique « absorptive » de la peinture de chevalet (encore une fois, telle que celle-ci était exemplifiée par ses propres toiles de l'époque niçoise) a pour fondement la mimésis, l'identification du spectateur avec ce qu'il appelle (empruntant cette expression à Romm) « l'élément humain », Matisse propose pour la peinture murale une esthétique de la distraction, dans laquelle « l'élément humain [lui] paraît devoir être tempéré, sinon exclu ». « L'esprit du spectateur, souligne-t-il encore, ne peut être arrêté par ce caractère humain avec lequel il s'identifierait et qui le séparerait en l'immobilisant de la grande association harmonieuse, vivante et mouvementée, de l'architecture et de la peinture[176]. »

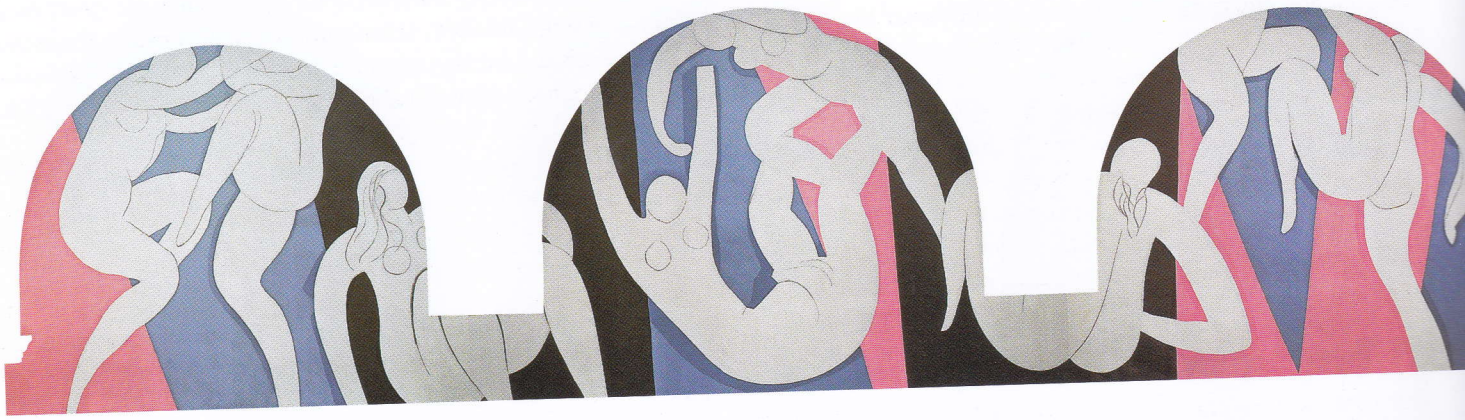
C'est le fait d'établir cette différence entre peinture de chevalet et peinture architecturale qui permet à Matisse de faire un bond en avant dans sa conception du projet pour Barnes. Et c'est ce



HENRI MATISSE
68 Étude pour *La Danse (Harmonie ocre)*, début 1931
Huile sur toile, 33 x 87 cm
Musée Matisse, Nice



HENRI MATISSE
69 Étude pour *La Danse (Harmonie bleue)*, début 1931
Huile sur toile, 33 x 87 cm
Musée Matisse, Nice



HENRI MATISSE
70 *La Danse*, 1932-1933
(en haut) Huile sur toile
Panneau de gauche
339,7 x 441,3 cm
Panneau central
355,9 x 503,2 cm
Panneau de droite
338 x 439,4 cm
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie

HENRI MATISSE
71 *La Danse*, 1931-1933
Huile sur toile
Panneau de gauche
340 x 387 cm
Panneau central
355 x 498 cm
Panneau de droite
335 x 391 cm
Musée d'art moderne de la Ville de Paris

développement, conjointement à l'illustration du Mallarmé, qui explique pourquoi il ne sombre pas dans une dépression noire lorsqu'il découvre que les mesures de l'espace de Merion sur lesquelles il avait jusque-là fondé son travail étaient erronées. Il remballe la seconde version de *La Danse* et travaille beaucoup plus rapidement à une troisième composition – celle qu'il installe enfin à la Fondation Barnes le 17 mai 1933 (fig. 70).

Dans son excitation d'avoir achevé le mural de Merion, Matisse croit que son opposition entre peinture architecturale et peinture de chevalet a nécessairement partie liée avec la question de la *site-specificity*. En cela, il se trompe, comme nous l'apprend la deuxième version de *La Danse* (fig. 71). Car en reprenant cette œuvre (qui avait été momentanément mise de côté) peu après son retour de Merion, Matisse accepte d'avance qu'elle ne dépende d'aucun site (aucun espace n'allait jamais lui être octroyé qui offrirait les mêmes conditions spatiales que celles de la grande salle de Barnes). C'est une œuvre transportable (donc « de chevalet »), pourtant elle est bien plus architecturale que la version de Merion, qui conservait encore quelque chose de l'esthétique de la peinture de chevalet avec ses trois scènes distinctes entre les pendentifs du bâtiment. Lorsque Matisse met la touche finale à cette « seconde » version (à strictement parler, la troisième), il accentue le rythme décentralisateur de la composition et fait en sorte que nous ne puissions nous « identifier » avec quelque figure que ce soit, que notre regard ne puisse se poser nulle part. En bref, il incorpore de nouveau dans son art pictural une exigence qu'il considère à tort comme « architecturale » au sens restreint, et qui n'est rien de moins que ce principe « décoratif » qu'il avait exploré dans sa jeunesse.

■ Dessiner comme on danse

Cela ne veut pas dire, cependant, que Matisse se retrouve à la case de départ, qu'il va tout simplement faire usage tel quel du langage pictural qui avait été le sien quinze ans auparavant. *La Danse* et les illustrations de Mallarmé ne représentent pas seulement pour lui l'occasion de renouer avec ce qu'il avait accompli dans sa jeunesse : ces travaux le forcent à réinterpréter son œuvre passée, à repenser, à reformuler son art.

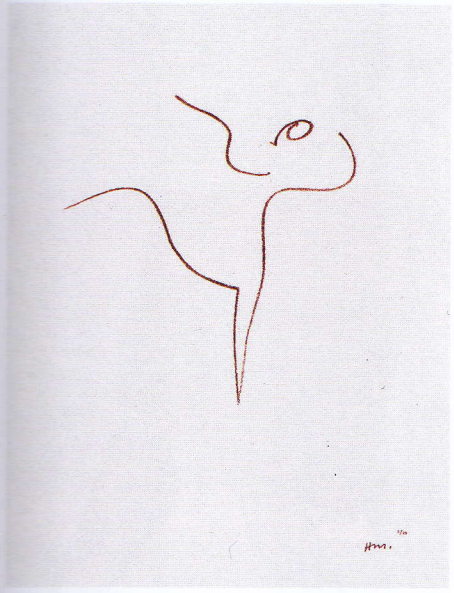
Le fait qu'il s'agit bien d'un tournant est manifeste dans les croquis de danseurs et d'acrobates dont Matisse remplit deux carnets en préparation du mural pour Barnes (figs 72a-l), et dont il tire plus tard un ensemble de dix lithographies (figs 73a-e). Il y a une similarité frappante entre ces dessins d'acrobates rapidement jetés sur le papier et la série de tableaux réalisés par Picasso sur le même thème (voir ci-dessus pp. 46-50 ; figs 31, 32 et 173)[177]. Ces croquis rappellent aussi les dessins d'un seul trait que Picasso fit en 1906-1907 en vue d'une illustration du *Bestiaire* d'Apollinaire ainsi que ses esquisses, plus tardives, pour le ballet *Mercure* (figs 7 et 8). Il est fort possible que Matisse ait pensé à Picasso lorsqu'il croquait ses acrobates : il s'agirait alors de la reconquête d'un territoire usurpé.

Il n'est d'abord question que de saisir sur le vif le mouvement des danseurs et acrobates. Matisse avait appris à maîtriser la technique du croquis rapide alors qu'il était étudiant, en 1900, et qu'il dessinait dans les rues de Paris avec Alfred Marquet – puis il l'avait plus ou moins bannie de son répertoire. Comme ces dessins de jeunesse, les extraordinaires croquis de 1931-1932 captent en quelques coups de crayon la singularité d'un mouvement ou d'une posture. Quelques-uns fournissent même une sorte de schéma explicatif : la flexion d'un danseur est notée en abrégé, puis « traduite » en termes plus détaillés (figs 72h et l).

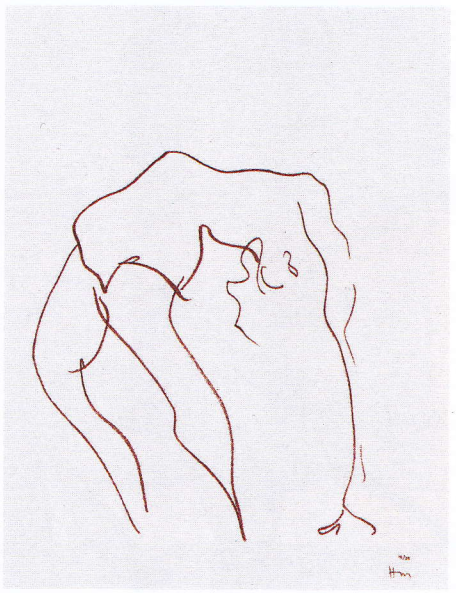
Mais l'économie n'est pas le seul trait remarquable des croquis. En réalité, ils indiquent une transformation radicale de la méthode de Matisse. Dans ses meilleures œuvres graphiques, Matisse avait toujours procédé par distillation, dessinant et redessinant le même motif, éliminant peu à peu tout élément superflu (c'est encore ainsi qu'il avait travaillé aux planches du Mallarmé). Les croquis d'acrobates court-circuitent ce patient affinage. Matisse n'y essaie plus d'extraire une essence mais plutôt de l'intérioriser – de s'incorporer, de manière synesthésique pourrait-on dire, au mouvement même qu'il dessine. Il veut s'identifier à ce mouvement, le dessiner comme s'il le dansait – afin que, lorsqu'il en viendra à affronter l'immense toile de *La Danse*, les lignes qu'il aura à tracer coulent sans effort et à l'échelle appropriée. En d'autres termes, ces croquis rapides ne constituent aucunement des premiers jets, des idées graphiques pour la composition du mural, mais ils préparent Matisse lui-même à son « corps à corps » avec les « cinquante-deux mètres carrés de surface »[178]. Et de fait, Matisse commence alors à concevoir le dessin comme une activité semblable à celle d'un acrobate. Cette métaphore apparaît souvent dans ses propos, particulièrement vers la fin de sa vie, après qu'il eut parfaitement maîtrisé cette nouvelle méthode. Un funambule tombe s'il pense au fil (c'est du moins ce qu'imagine Matisse) ; il doit s'exercer pendant des heures afin qu'à l'instant venu, quand il doit passer à l'acte, il ait l'esprit vide et le corps prêt à avancer sans hésitation, sans calcul, comme s'il marchait tout simplement.

C'est à ce moment qu'apparaissent dans les textes et propos de Matisse deux nouveaux termes, le second supplantant rapidement le premier. Dans un entretien avec Tériade publié en janvier 1932, Matisse loue Manet pour avoir été « le premier peintre qui ait fait la traduction immédiate de ses sensations en libérant ainsi l'instinct. Il a été le premier à *agir par réflexes* et à simplifier ainsi le métier du peintre[179] ». Mais, sans doute encouragé en cela par ses conversations avec André Masson, Matisse remplace bientôt « réflexe » par « inconscient ».

Les premières remarques de Matisse sur cette notion, publiées dans la revue *Minotaure*, figuraient dans une anthologie de propos d'artistes assemblés par Tériade à la fin d'une de ses jérémiades sur le statut de la critique d'art. Tériade avait fait circuler un questionnaire sur ce qui semblait alors émerger en tant que nouvelles règles de la pratique artistique : le hasard, la spontanéité et l'absence de modèle. La réponse de Picasso était brève et rappelait en blaguant



a



b

c

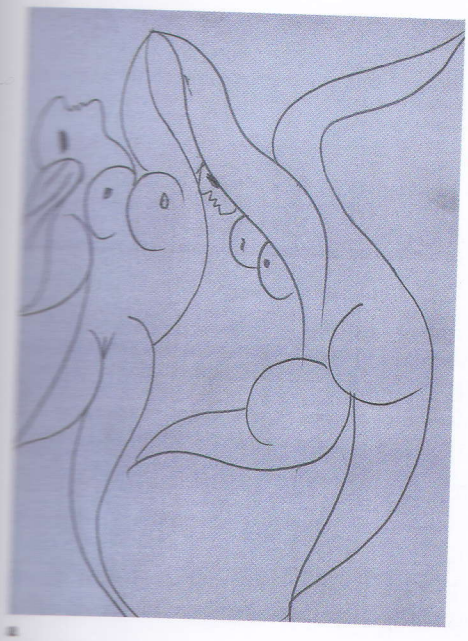
d

e

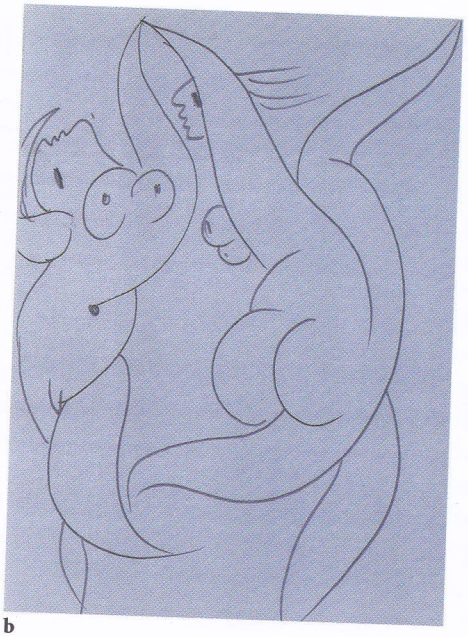
HENRI MATISSE

73 *Acrobates et danseurs*, 1931-1932
a-e Lithographies (projet d'album)
Chaque planche : 50,5 x 37,5 cm
Collection particulière

PABLO PICASSO
74 *Jeu de plage et sauvetage*, novembre 1932
Huile sur toile, 97,5 x 130 cm
Collection particulière
En dépôt à la Staatsgalerie, Stuttgart

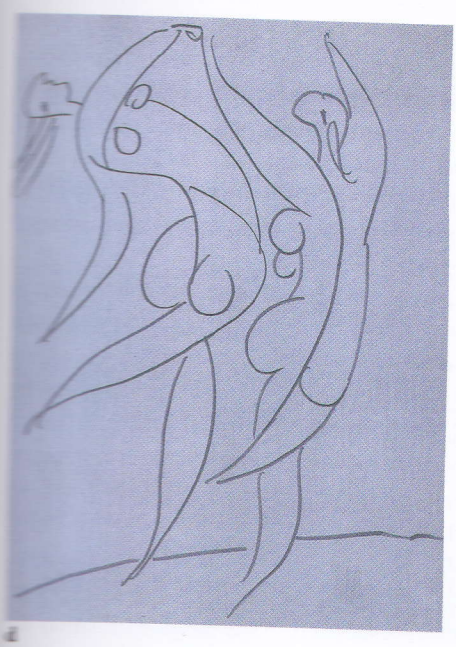


a

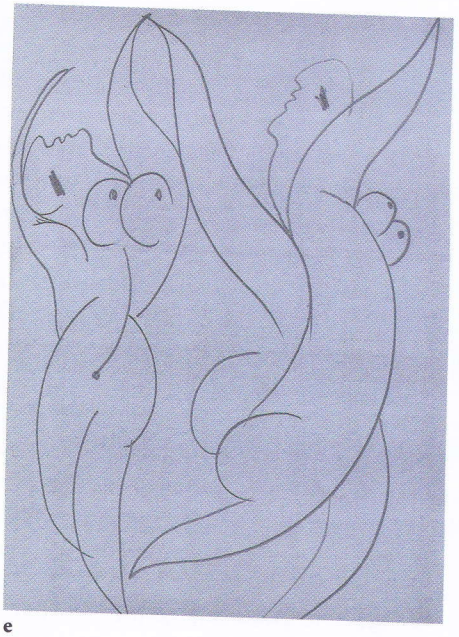


b

c



d



e

f

PABLO PICASSO

75 *La Danse*, 1933

a–f Crayon sur papier, chaque feuille : 18,1 x 13,3 cm

a : Collection Susan et Alan Patricof

b : Collection Linda et Morton Janklow, New York

c : Collection Eunice et Hal David, Los Angeles

d-f : Collections particulières

Courtesy Pace Wildenstein, New York

ses essais de dessin dans l'obscurité[180]. Celle de Matisse était moins concise, et d'une portée beaucoup plus grande :

> Les choses qu'on acquiert consciemment nous permettent de nous exprimer inconsciemment avec une certaine richesse. D'autre part, l'enrichissement inconscient de l'artiste est fait de tout ce qu'il voit et qu'il traduit picturalement sans y penser. Un acacia de Vésubie [rivière de Nice], son mouvement, sa grâce svelte, m'a peut-être amené à concevoir le corps d'une femme qui danse[181].

Plus loin dans le texte, Matisse note que ce sont les études *conscientes* qu'il fait en préparation d'un tableau qui permet au peintre, en face de sa toile, de « laisser aller l'inconscient ». Cette procédure en deux étapes – une longue préparation par le biais d'études « conscientes » suivie d'une réalisation *alla prima* durant laquelle le peintre « ignore où [il va] » et « [s']en remet à [son] inconscient »[182] – devient, à partir de ce moment, l'une des pierres de touche de l'esthétique de Matisse. Il lui faudra à peu près deux ans, cependant, pour être parfaitement à l'aise avec cette nouvelle technique dans l'ordre du dessin. Quant à la peinture, Matisse ne cessera que vers la fin des années quarante de se lamenter sur son incapacité à parvenir à un semblable automatisme dans ses toiles.

La substitution d'« inconscient » à « réflexe » n'était peut-être pas des plus heureuses, car la notion matisséenne d'inconscient a très peu à voir avec le concept freudien, moins encore avec sa version vulgarisée alors par les surréalistes. Nul doute cependant que les lecteurs de *Minotaure* firent l'amalgame, car si la revue était théoriquement dirigée par Tériade, André Breton la considérait comme son propre fief[183]. Dans l'usage qu'il fait du terme, Matisse est en réalité beaucoup plus proche de Bergson (le seul philosophe qu'il ait lu avec quelque constance) ou de Proust, pour qui l'« inconscient » fonctionne un peu comme un réflexe, et implique souvent quelque automatisme corporel. C'est une force synesthésique incontrôlable, du type de celle qui convoque soudainement chez Proust la « mémoire involontaire ». Ce dernier, notait Walter Benjamin, « ne se lasse point d'évoquer les images mnésiques qui se trouvent déposées [dans les membres du corps], montrant comment, sans obéir à aucun signe de la conscience, ces images s'imposent immédiatement à elle dès qu'une cuisse, un bras ou une omoplate retrouvent involontairement, chez le dormeur, la position qu'ils eurent autrefois[184] ». C'est là très exactement le genre de souvenir corporel qu'emmagasinait Matisse lorsqu'il dessinait ses acrobates.

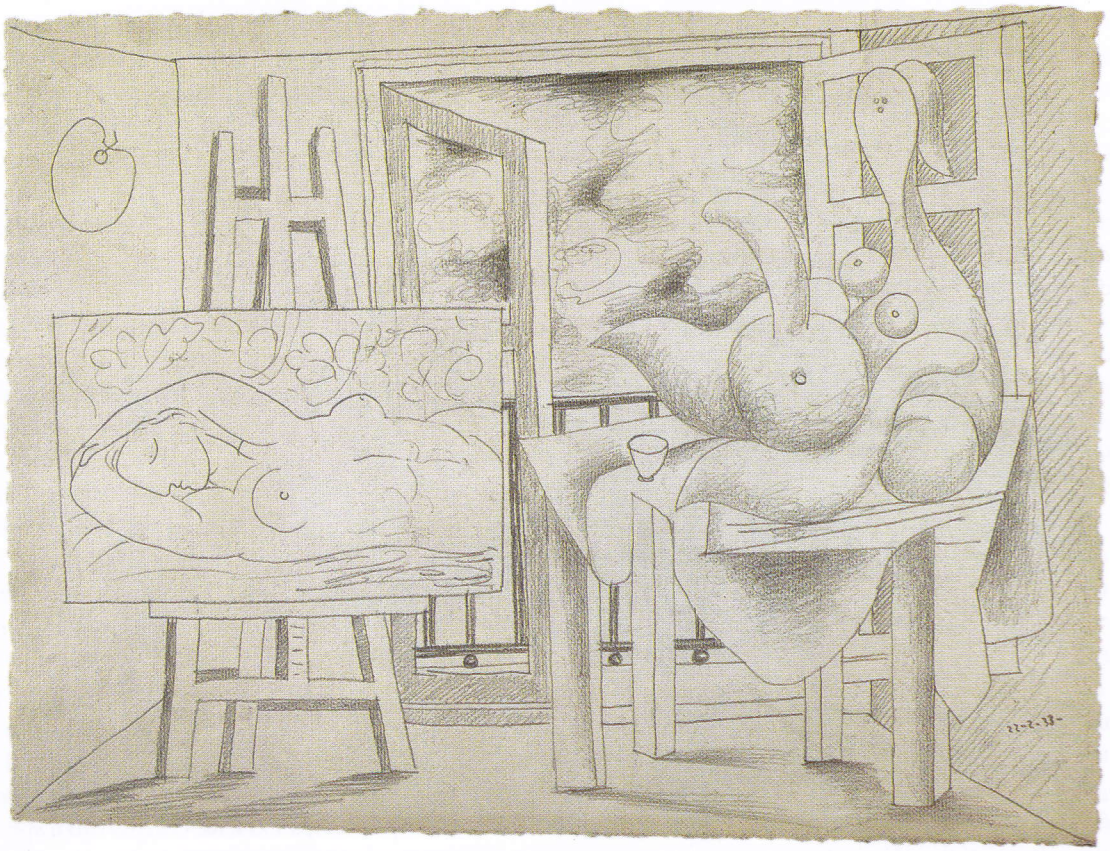
■ Picasso tire plus vite que son ombre

En dépit du fait que Picasso s'essaya à la poésie automatique et qu'il concevait son travail quotidien de peintre comme la rédaction continue d'un journal intime, l'immédiateté à laquelle aspirait Matisse ne le concernait pas le moins du monde. Ce qui ne l'empêchait pas, néanmoins, de vouloir trouver une réponse adéquate au principe « décoratif » de Matisse.

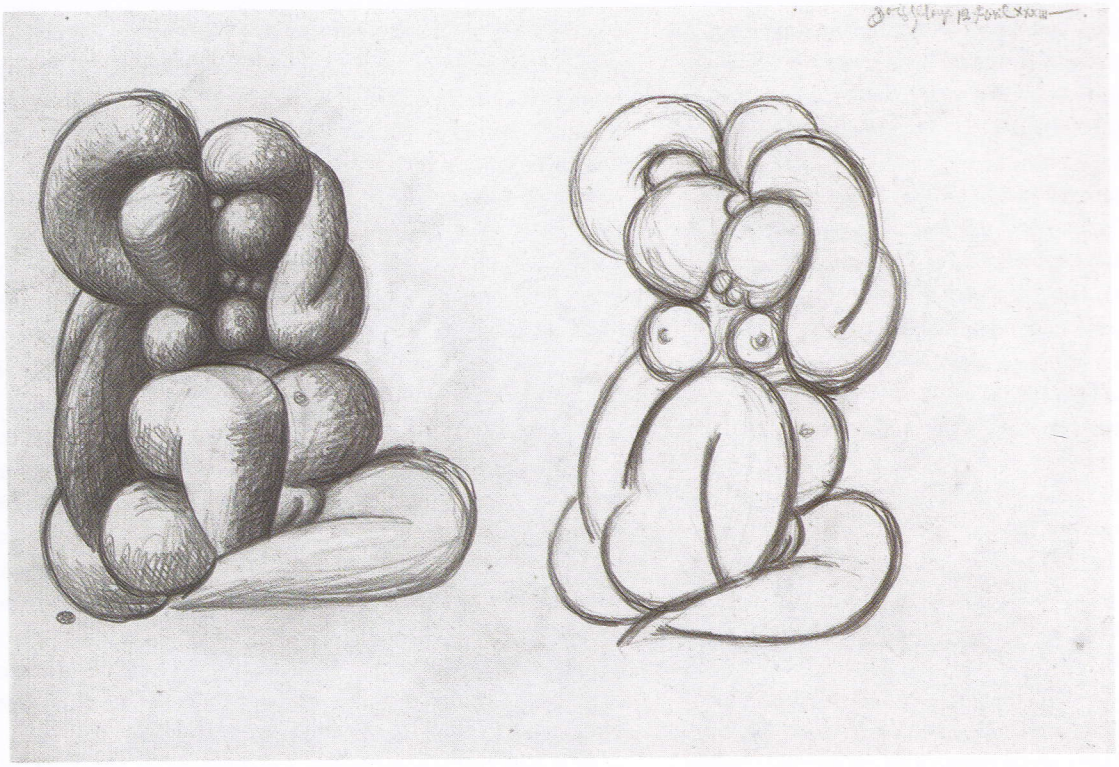
En novembre 1932, Picasso réalisa une série de tableaux sur le même thème, qui culmine avec *Jeu de plage et sauvetage* (fig. 74). C'était juste un mois après la parution du Mallarmé, lequel constituait alors l'unique indice que Matisse était en train de changer de cap[185]. Il était à cette époque beaucoup question de *La Danse* dans les conversations du monde de l'art parisien, d'autant que Matisse y travaillait dans le plus grand secret, ne laissant personne d'autre que son assistante (ou un modèle occasionnel) pénétrer à l'intérieur de son atelier. *Jeu de plage et sauvetage* forme la réponse anticipée de Picasso à cette *Danse* à venir. Prenant le Mallarmé comme point de départ, il surenchérit. Ses facultés de prévision sont renversantes : les plans de couleur unie, le contrapposto des figures, le rythme syncopé, le drame (mi-violence, mi-plaisir) – tous ces éléments de *Jeu de plage* font « écho » à *La Danse* future.

Pourtant, bien que Picasso y adopte un format de frise (rare chez lui), il ne peut s'empêcher de centrer quelque peu sa composition. Quant au schéma coloré du tableau, c'est là une des applications les plus claires d'un de ses principes esthétiques (habituellement réservé à la cohabitation de divers styles à l'intérieur d'une même œuvre) : les couleurs forment les marques distinctives des figures, chacune étant conçue comme étant d'une espèce différente[186]. Quelques-unes parmi les figures sont « neutres », du point de vue de la couleur (dont la nageuse sauvée de la noyade), mais trois d'entre elles sont blasonnées de rouge, de jaune ou de vert, respectivement. Les contours de ces polygones colorés sont indépendants de ceux des figures dansantes qui les arborent, mais ces écussons sont aussi indépendants les uns des autres. Ils ne constituent pas un accord coloré : le tableau est peuplé, mais il dépeint la solitude et la désunion face à la tragédie.

Dans la série de dessins sur le thème de la danse qui font suite à ce tableau (figs 75a-f), Picasso se rapproche plus encore de Matisse – peut-être parce qu'il en savait déjà un peu plus sur le tour récent de son art. (D'une part, même si Picasso ne possédait pas encore son exemplaire du Mallarmé, il aura pu se familiariser non seulement avec le livre publié, mais aussi avec toutes les études préparatoires et les planches rejetées, le tout ayant été exposé pendant une semaine à Paris, à la Galerie Pierre Colle [3-10 février 1933] – ensemble d'autant plus pertinent que la sinuosité serpentine matisséenne des figures est plus accentuée dans les études que dans les planches définitives du livre. D'autre part, Picasso ne réalisa peut-être pas ces dessins avant novembre 1933, donc après la publication, en mai 1933, d'une grande reproduction de *La Danse* de Merion dans un article très élogieux de Louis Gillet sur cette œuvre[187].) Tout se passe comme si Picasso avait vu les croquis d'acrobates de Matisse – ce qui est en soi impossible (même les planches lithographiées ne furent tirées que bien plus tard) –, et comme s'il s'en était approprié les courbes. Notons pourtant les différences : les nymphes sans visage de Matisse ont reçu chacune une physionomie (œil, bouche, nez, cheveux, etc.), les contours



PABLO PICASSO
76 *L'Atelier*
22 février 1933
Mine de plomb sur papier
26,2 x 34,3 cm
Musée Picasso, Paris



PABLO PICASSO
77 *Deux figures,*
12 avril 1933
Mine de plomb sur papier
34,5 x 47,5 cm
Musée Picasso, Paris

sont clos sur eux-mêmes, et la composition est centrée – même si, à l'instar de *L'Acrobate* de 1930 (fig. 32), la figure effleure le bord du papier, parfois même le coin, comme pour y prendre appui.

Mais Picasso a cessé de taquiner. Quelques semaines après la fermeture de l'exposition des illustrations pour le Mallarmé, il rend hommage à son rival ou, plutôt, lui signale que leur partie d'échecs, après tant de faux départs, a officiellement commencée, et qu'il n'est pas besoin de jouer de manière aussi tendue que lors des premiers échanges de leur jeunesse. Dans *L'Atelier* (fig. 76), dessin daté du 22 février 1933, un des nus pneumatiques de Picasso flotte presque au-dessus d'une table, en contemplation devant un tableau sur un chevalet qui représente, sans la moindre erreur possible, une odalisque de Matisse endormie. Moins de deux mois plus tard, la détente est confirmée dans un autre dessin de deux nus (fig. 77) qui semble payer un tribut à *Tiaré* (fig. 52)[188].

■ Violence

Mais Picasso prépare un nouveau coup. De mars à mai 1933, il travaille furieusement aux eaux-fortes de la *Suite Vollard*. Il commence par produire une série de gravures sur le thème du sculpteur dans son atelier; celles-ci sont aussi statiques que les meilleurs planches de l'Ovide étaient dynamiques, et plus centrées que jamais. C'est comme si Picasso opposait un « non » catégorique au « décoratif » matisséen : ce sont les figures qui vous sautent au visage, pas la blancheur du papier, même si cette blancheur est modulée par l'opposition entre contours ouverts et fermés et par les brusques changements d'échelle. Puis, le 22 et 23 avril, c'est brusquement l'orage, inattendu (et qui demeura longtemps une énigme pour les spécialistes) : Picasso grave des images d'un homme enlaçant une femme avec tant de passion qu'on les a souvent interprétées comme représentant un viol (figs 79 et 78)[189]. Le 17 mai, encouragé en cela par le travail qu'il venait d'accomplir en préparation de sa couverture pour le premier numéro de *Minotaure*, Picasso introduit sa bête mythologique dans la *Suite Vollard*. Tout d'abord, le Minotaure est oisif (sirotant un verre de vin avec sa belle, tous deux nus) ; mais quelques jours plus tard, on le retrouve en plein assaut sexuel (Geiser/Baer, II, 356). Cette violence atteint son paroxysme dans plusieurs dessins réalisés à la fin du mois de juin. Tout muscles, le Minotaure ouvre de force le corps nu de sa proie (fig. 80).

Dans l'intervalle, le premier numéro de *Minotaure* est paru, avec un énorme dossier sur Picasso comprenant un article d'André Breton et une séquence d'extraordinaires photographies par Brassaï révélant l'étendue de son activité de sculpteur durant les dix années précédentes. Mais ce numéro reproduit aussi plusieurs œuvres de Matisse, notamment des dessins préparatoires pour la planche *Nymphe et faune* du Mallarmé (fig. 81), qui confirment la supériorité de Picasso dans la représentation de scènes érotiques. On identifie beaucoup plus facilement dans ces dessins que dans la planche achevée (fig. 67) le motif de la nymphe harcelée, mais l'embarras de Matisse à traiter un tel thème n'en est que plus visible.

Matisse savait que la violence n'était pas son fort – il avait évité tout sujet violent après *La Nymphe et le satyre* de 1908-1909 (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg). Pourtant, il y revient soudain : est-ce après avoir vu certaines des scènes de « viol » de Picasso ? Les premières œuvres en question sont deux planches pour l'illustration de *Ulysses* de Joyce. Ce projet, tels les feux croisés Ovide/Mallarmé, marque un échange du tac au tac entre les deux artistes : avant de contacter Matisse pour le livre de Joyce en mars 1934, l'éditeur américain Georges Macy (du Limited Editions Club) avait commandé à Picasso l'illustration de *Lysistrata* d'Aristophane[190]. On peut gager que Picasso avait été frustré par le puritanisme de l'éditeur américain. Alors que ses premières études pour l'illustration de la célèbre pièce satirique d'Aristophane (dessinées sur le même papier à lettre que les figures 75a-f) étaient délibérément obscènes, les gravures contenues dans le livre sont peut-être les images les plus néoclassiques, les plus davidiennes, qu'il ait jamais produites. Leur froid décorum, d'une rigidité inusitée, n'est contrebalancé que par les (mauvaises) reproductions lithographiques, dispersées dans le texte courant et couleur sanguine, de trente-quatre dessins plus animés (fig. 82).

Peut-être stimulé à l'idée de fouler le même terrain mythologique que Picasso, Matisse décide d'illustrer *Ulysse* comme s'il s'agissait de *L'Odyssée* (une liberté qu'il pouvait prendre d'autant plus aisément qu'il ne lisait pas l'anglais). La première planche à laquelle il travailla, au printemps 1934, fut *Calypso* (qu'il appelait en privé « La bataille ») – « deux femmes se disputant et représentant le désordre dans la maison d'Ulysse[191] ». L'éditeur accepta d'inclure dans le livre la reproduction en fac-similé de plusieurs études préparatoires pour chaque estampe : grâce à cela, on peut suivre la transformation progressive qui va de l'ardent concept initial (fig. 84) – dans lequel les multiples reprises au fusain accentuent la rage du combat – au tango presque métallique de la planche définitive (fig. 83).

L'Aveuglement de Polyphème date de plusieurs mois plus tard (de l'automne), alors que Matisse avait pu se familiariser avec la *Lysistrata* de Picasso (la gravure de Matisse présente quelque ressemblance avec certains des dessins reproduits dans le texte d'Aristophane). La première version (fig. 85) et la planche définitive (fig. 86) sont les images les plus violentes que Matisse ait produites. Dans la première, l'effet claustrophobe de zoom, la jambe gauche tordue du Cyclope, ses orteils écartés, le raccourci accéléré de la fi-gure d'Ulysse – tout cela empreint la scène d'un côté baroque et pathétique tout à fait inhabituel dans l'œuvre de Matisse. Dans la version finale, plus tectonique, l'aspect claustral se trouve renforcé, avec les membres de Polyphème longeant trois des côtés du cadre alors que l'épaule d'Ulysse est parallèle au quatrième. Cela diminue la profondeur de la scène, mais l'extraordinaire torsion anatomique du corps de la victime intensifie encore davantage le drame : représentant à la fois le sexe et les fesses du monstre, Matisse est en plein territoire Picasso.

Et il poursuit son incursion. Quelques mois plus tard, en mars

PABLO PICASSO
78 *L'Étreinte I*
(de la *Suite Vollard*)
23 avril 1933
Eau-forte, 30 x 36,5 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO
79 *L'Étreinte III*
(de la *Suite Vollard*)
23 avril 1933
Eau-forte, 29,9 x 36,7 cm
Musée Picasso, Paris

1935, Matisse dessine Hercule et Antée d'après la célèbre représentation de leur combat par Pollaiuolo[192], et, en juin de la même année, il commence à travailler à une vaste composition montrant un faune censé être occupé à charmer une nymphe aux sons de sa flûte, mais qui semble plutôt sur le point de la violer (fig. 87). Peut-être Matisse avait-il surestimé sa capacité à digérer une telle imagerie ? Les deux tableaux issus de cette série de dessins resteront inachevés, bien qu'il se soit entêté à y travailler, de manière intermittente (notamment pendant la Seconde Guerre mondiale), sans jamais parvenir à une solution qui le satisfasse longtemps. Ni le délicat fusain sur toile (fig. 88) ni la toile connue sous le titre de *La Verdure*, conçue initialement comme un carton de tapisserie (fig. 89), n'approchent en sauvagerie ce qu'il avait imaginé dans *Ulysse*. Peut-être parce qu'il avait été exposé à certaines des multiples variations de Picasso sur le thème de la cupidité du Minotaure, Matisse réalisa qu'il n'était pas aussi bien équipé que son rival pour ce genre de violence.

■ Trêve

1934 est l'année où Picasso et Matisse recommencent à se fréquenter. Ils se rencontrent dans les galeries (se découvrant à l'occasion un même intérêt pour Miró), signent des pétitions pour telle ou telle cause humanitaire ou sociale (Matisse jouant parfois le prosélyte), honorent de concert la mémoire de Paul Guillaume, communient dans leur aversion pour *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas* par Gertrude Stein[193]. Lorsqu'ils se rencontrent en public, c'est en tant que célébrités. (Leur statut est légèrement inégal. Simone Bussy se souvient de cette période : « Un jour que Matisse entrait à La Coupole, à Montparnasse, il sentit un frisson parcourir l'assemblée des convives, les serveurs se précipitant vers lui : "Ils me prennent pour Picasso", dit-il[194]. ») Mais ils se rendent aussi régulièrement visite à leur atelier respectif – pour la première fois depuis la Première Guerre mondiale –, et leur commerce se fait plus intense.

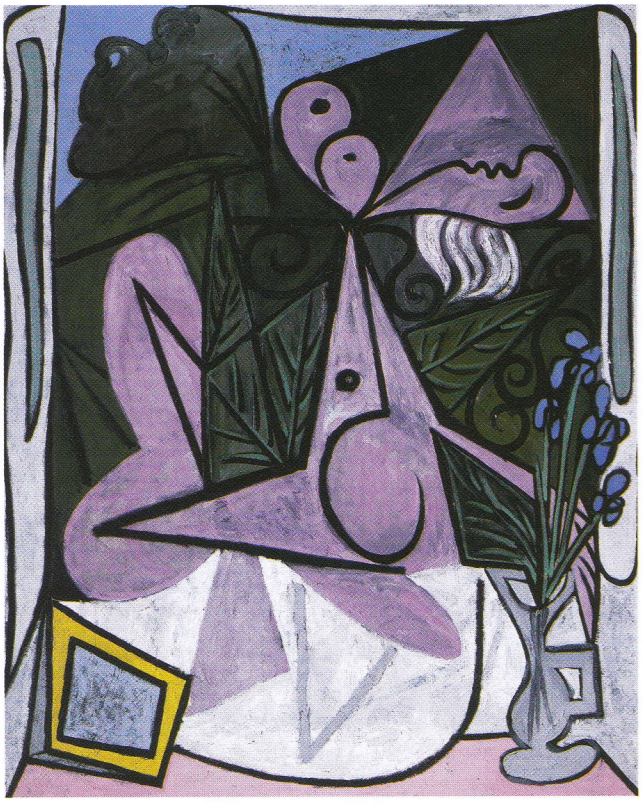
Picasso esquissa de nombreuses scènes de violence cette année-là, souvent interprétées comme indices de ses troubles domestiques ou, plus récemment, comme directement liées au climat politique particulièrement troublé de cette époque (ces dessins représentent l'écartèlement ou l'éviscération d'une femme dans le confort de son intérieur, la mort de Marat, la blessure d'un cheval lors d'une corrida – ce dernier motif étant le seul à donner lieu à un tableau)[195]. Mais lorsqu'il s'essaie à des sujets plus calmes, Picasso invoque l'art de Matisse, parfois des œuvres qu'il n'avait pas vues depuis longtemps.

Le très sensuel *Nu dans un jardin* d'août 1934, (fig. 91), ne renvoie pas seulement à tous les nus curvilinéaires de Matisse, mais aussi, plus précisément, à *La Leçon de musique* (fig. 16). Et cet écho est en même temps une critique. *La Leçon de musique* avait posé en axiome que dépeindre la sensualité ne pouvait se faire qu'à distance. Il s'y agissait même d'une double distance : le nu lascif représenté dans ce tableau n'est pas de chair mais en terre cuite – c'est la sculpture *Nu couché I (Aurore)* –, et il est séparé de nous par plusieurs obstacles, y compris une balustrade en fer forgé, Madame Matisse dans sa chaise longue, et un bassin. C'est de ce tableau – la dernière grande toile réalisée par Matisse avant qu'il s'installe à Nice – que procède ce qu'on appelle l'époque niçoise du peintre et ses nombreuses odalisques qui, quel que soit le point de vue adopté, semblent toujours inapprochables. Picasso, par contraste, aplanit tous les obstacles et nous transporte dans le jardin. La figure du nu est maintenant toute proche, mais c'est moins cela que la compacité de son corps et l'excès contradictoire de ses orifices qui font éprouver au spectateur « quelque chose de la désorientation visuelle inhérente à toute connaissance charnelle », pour citer la remarque faite par Leo Steinberg à propos du baiser de la *Suite Vollard*[196]. Cette figure est à la fois ovoïde et ruban de Möbius. Ses membres sont repliés sur eux-mêmes, mais ne dissimulant jamais rien (seins, nombril, sexe, anus, tout est montré), et la continuité de ses courbes fait appel à notre sens du toucher[197].

Paul Rosenberg refusa d'exposer *Nu dans un jardin*[198], mais, cette même année, Picasso commença à développer un argument visuel qui ne portera ses fruits qu'en 1935 et aura alors un effet considérable sur Matisse. Trois fils thématiques sont menés de concert : la figure féminine absorbée dans sa lecture (motif magnifiquement traité par Matisse dans sa *Marguerite lisant* de 1906, au Musée de Grenoble), le peintre et son modèle, le reflet dans un miroir.

Picasso explore le premier de ces thèmes en mars 1934, avec une série de toiles qui représentent en fait deux femmes captivées par un livre ou un journal, dans une pose très clairement empruntée à Matisse (Z. VIII, 190-194). Le second thème est inauguré en avril dans un carnet de croquis où Picasso revisite des esquisses datant de 1932 consacrées au motif du « peintre et son modèle ». Il aborde maintenant le « problème de la représentation » par le biais d'un des tropes préférés de Matisse – la confusion délibérée de l'image de la fenêtre avec celle du tableau-dans-le-tableau (voir, par exemple, l'*Intérieur aux aubergines* de 1911). Picasso conclut la série en ajoutant une touche bien à lui – des esquisses révélant que le modèle n'est qu'une sculpture, et l'artiste Pygmalion[199].

Deux toiles sont réalisées en mai à partir de ces dessins. L'une d'entre elles, *Le Peintre* (Z. VIII, 205 ; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut) est la reprise de la *Grande nature morte au guéridon* de 1931 (fig. 47)[200]. Dans l'autre, *Nu au bouquet d'iris et au miroir* (fig. 90), Picasso supprime Pygmalion mais retient d'autres éléments du *Peintre*, notamment la pyramide superposée à la tête du nu – une triangulation qui se disperse maintenant sur presque toute la surface du tableau, contrastant avec la rondeur des seins, des fesses, et des genoux. La pose est contorsionnée à l'extrême, mais logique cependant : le nu maintient son équilibre en poussant de sa main contre le mur ; les arbres vus de la fenêtre résistent à un vent violent ; les parois du petit théâtre de marionnettes qui encadre la scène ondulent. C'est là un tableau agité, pourtant la



PABLO PICASSO
90 *Nu au bouquet d'iris et au miroir*
22 mai 1934
Huile sur toile
162 x 130 cm
Musée Picasso, Paris

présence de Matisse se fait sentir. Picasso nous met sur la voie en nous offrant un indice, le miroir non réfléchissant et encadré de jaune en bas de la toile.

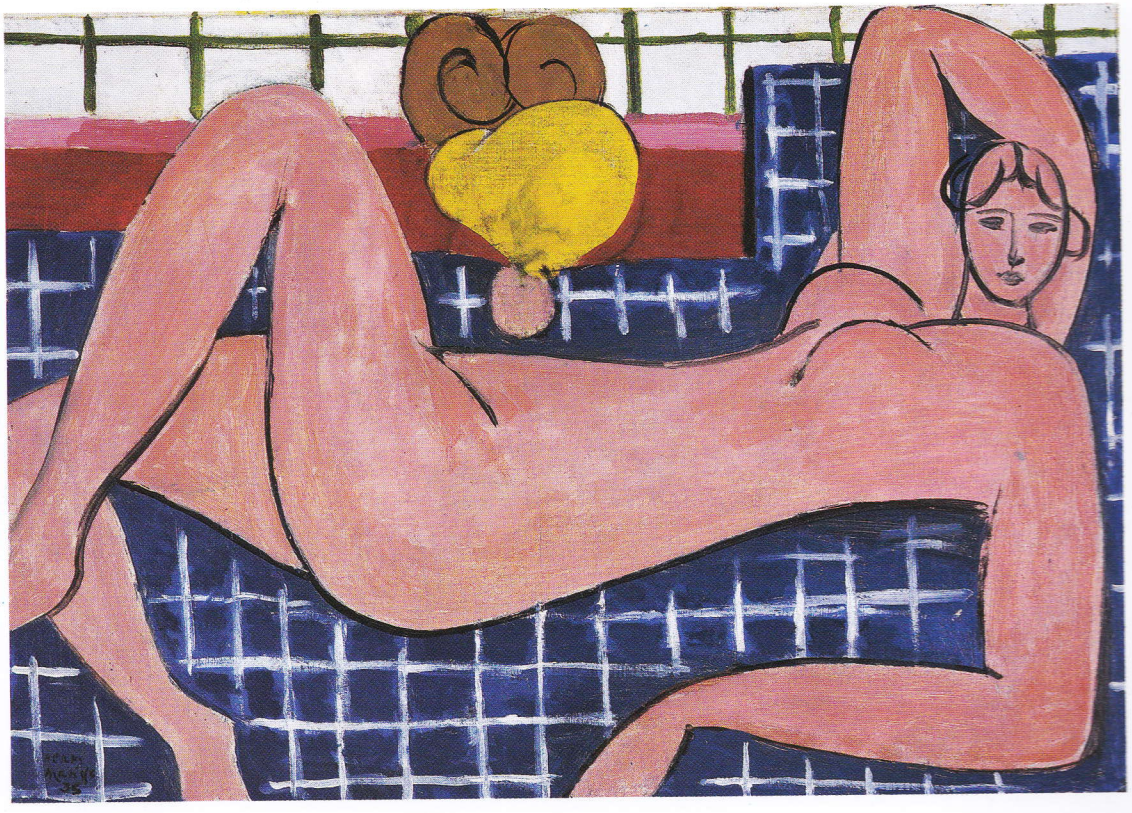
Ce dernier élément constitue peut-être le point de départ d'une troisième série de dessins, réalisés en février 1935 et incorporant les deux thèmes précédents. Il en résulte deux toiles représentant une femme en train de se dessiner en face d'un miroir, à côté d'une comparse endormie à sa table, ayant abandonné sa lecture (elle lisait encore dans un autre tableau peint le mois précédent, *Femme lisant* [Z. VIII, 260; Musée Picasso, Paris])[201].

À l'inverse de Matisse, pour qui la réflexion dans le miroir constitua dès le début de sa carrière un procédé de dispersion spatiale parmi d'autres (voir notamment sa *Carmelina* de 1903), Picasso n'aimait guère ce motif – c'est là sans doute pourquoi il fit souvent hommage au « miroir sans tain » (donc sans reflet) de *La Fenêtre bleue* de Matisse, datant de 1913[202]. Mais il s'approprie le miroir dans les esquisses de février 1935. Dans les deux premières, une femme peintre est représentée comme une de ces créatures hybrides, biomorphiques, typiques de la veine « surréaliste » de Picasso. Elle dessine en face d'un miroir (sans doute son autoportrait) mais l'image que renvoie le miroir est celle d'une femme anatomiquement réaliste[203]. D'autres esquisses omettent le miroir mais introduisent la figure de la dormeuse, la tête reposant sur ses bras. Dans ces dessins, Picasso se concentre sur la différence de posture et de morphologie des deux personnages, ou sur les courbes de la seule dormeuse[204]. Les dernières feuilles incluent à nouveau le miroir, qui réfléchit cette fois non pas la dessinatrice mais la pièce, conformément aux lois de la catoptrique[205].

Le résultat de tout ce travail est *Intérieur avec deux femmes* (Z. VIII, 263 ; The Museum of Modern Art, New York), et le tableau intitulé *La Muse* (fig. 93), tous deux de février 1935. L'aspect matisséen de ces deux toiles ne peut réellement échapper à quiconque, bien que le miroir n'y soit pas placé frontalement, à l'inverse de ceux de Matisse, et révèle donc immédiatement sa nature de miroir – à savoir qu'il ne s'agit pas d'un tableau-dans-le-tableau. William Rubin, parlant de la dormeuse dans la toile de New York, renvoie aux « contours de certains Matisse du Maroc, une affinité renforcée [...] par le contraste entre les couleurs opulentes des vêtements de la figure (lavande du costume, orange saturé des pantoufles) et les tons vert (forêt et olive) de ses cheveux et de son pied[206] ». Mais on pourrait en dire autant de *La Muse*, dont l'éventail coloré est remarquablement proche de celui de la *Corbeille d'oranges* peinte par Matisse au Maroc, en 1912, et acquise plus tard par Picasso (fig. 117).

PABLO PICASSO
91 *Nu dans un jardin*, 4 août 1934
Huile sur toile, 162 x 130 cm
Musée Picasso, Paris

Vv



HENRI MATISSE
92 *Grand nu couché* (mieux connu sous le titre *Nu rose*), mai-31 octobre 1935
Huile sur toile, 66 x 92,7 cm
The Baltimore Museum of Art; The Cone Collection

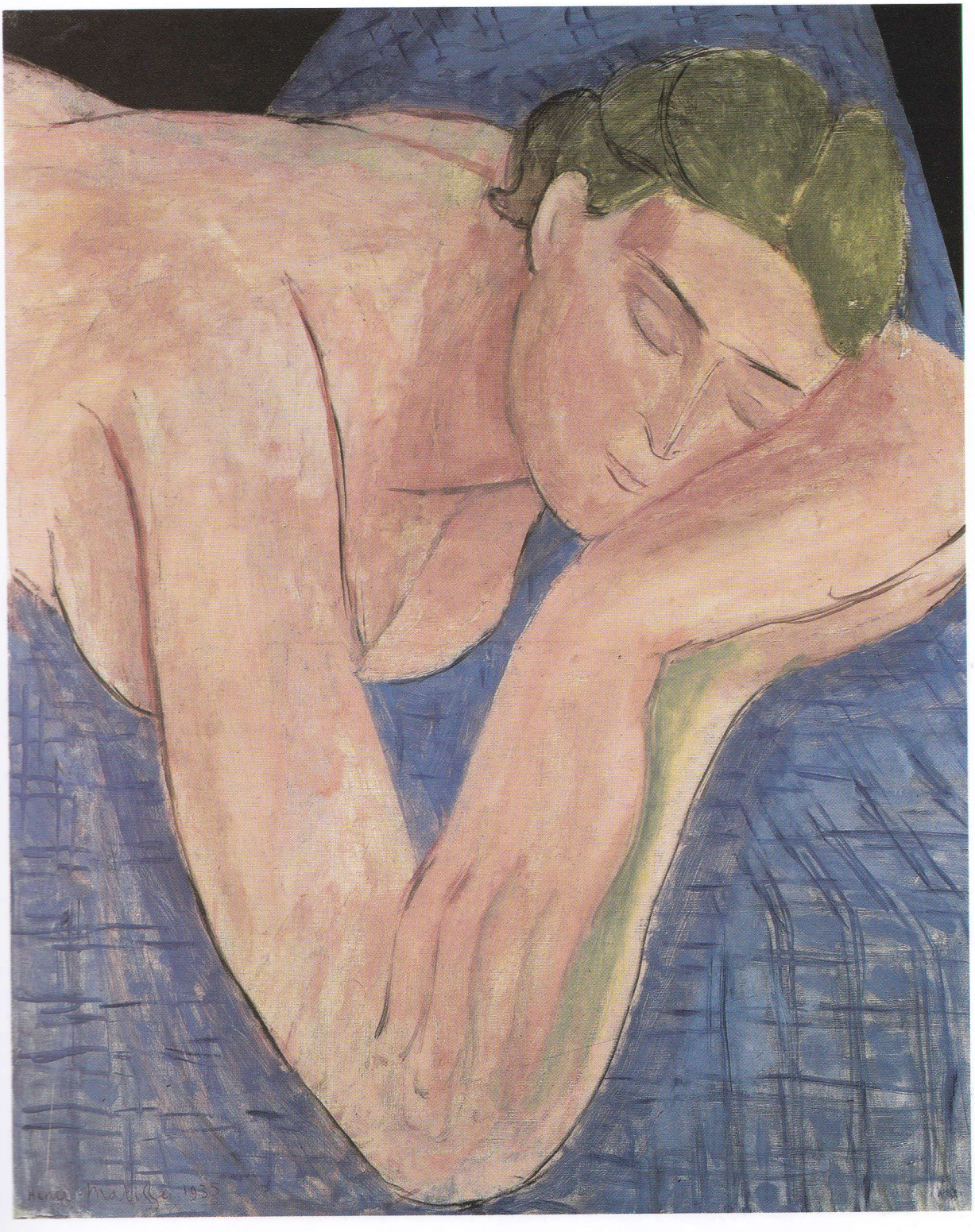
■ Le tour de Matisse

Ces deux tableaux, et un troisième lui aussi de 1935 – très probablement la *Femme lisant* du Musée Picasso de Paris (Z. VIII, 260), étaient parmi les trente-huit Picasso figurant dans la lamentable exposition organisée par Raymond Cogniat à la Galerie des Beaux-Arts (mars-avril 1935) et intitulée « Les créateurs du cubisme ». Matisse monta spécialement de Nice à Paris pour voir l'exposition (il avait entendu dire que deux des Picasso récents étaient des « coups de canon ») ; il la visita même deux fois. Dans ses lettres à son fils, il écrit sa déception concernant l'exposition dans son ensemble (ça « a l'air triste et sans jeunesse »), mais il ne mentionne pas spécifiquement les œuvres de Picasso. Il dit seulement qu'il l'a rencontré, et qu'il était mal luné[207].

Il est hors de doute, cependant, que Matisse ait examiné de près les trois toiles récentes de Picasso. De retour à Nice, il se met immédiatement à travailler au *Rêve* (fig. 94), qu'il achève en mai 1935. C'était une réponse directe aux dormeuses (matisséennes) de Picasso vues à Paris. Matisse accorde un soin tout particulier à l'énorme main qui s'écoule au bas de son tableau comme la chevelure renversée dans une planche du Mallarmé (fig. 64). Alors que les mains peintes par Picasso étaient trop occupées à soutenir une tête (version du Museum of Modern Art) ou à rester jointes pour former un coussin *(La Muse)*, Matisse représente ce moment où l'espace commence à se gauchir pour basculer dans le monde du rêve[208].

La toile suivante de Matisse, *Grand nu couché*, mieux connue sous le titre de *Nu rose* (fig. 92), est encore plus ambitieuse et renvoie à la fois à son œuvre de jeunesse et à la « décoration » de Barnes : d'une part, la pose est celle de *Nu couché I (Aurore)* et du *Nu bleu* (fig. 156), mais inversée ; d'autre part, Matisse travailla au *Nu rose* de mai à fin octobre en utilisant la technique des papiers découpés qu'il avait inventée pour *La Danse*[209]. On peut suivre l'évolution du tableau, qui va toujours dans le sens de la simplification, grâce aux photographies de plus de vingt états successifs – huit d'entre elles sont publiées dès la fin 1935[210]. (Le fait que Matisse accepte si facilement de révéler sa méthode de travail impressionna certainement Picasso : c'est à ce moment précis que ce dernier mentionne une telle possibilité en ce qui le concerne, quoiqu'il n'y eut que très rarement recours[211].) Mais ce qui importe avant tout ici, c'est la manière assurée, toute picassienne, dont la figure

PABLO PICASSO
93 *La Muse*, 21 janvier 1935
Huile sur toile, 130 x 162 cm
Musée national d'art moderne, Paris



HENRI MATISSE
94 *Le Rêve*, avril-mai 1935
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Musée national d'art moderne, Paris

s'adresse au spectateur – et ce au moment même où Picasso, dans son art, est enclin aux poses absorbées de Matisse. Un parfait chassé-croisé semble pousser chacun des deux artistes à prendre un moment la place de l'autre.

C'est durant l'automne 1935, après avoir achevé le *Nu rose* et en réponse aux reproches croissants selon lequel son œuvre était froide et distante, son regard trop détaché, ses figures prisonnières comme des poissons dans un bocal, que Matisse commence une extraordinaire série de nus dessinés. En chacune de ces feuilles, il nous engloutit dans le champ visuel, nous situant à l'endroit même qu'il occupait lorsqu'il dessinait, à portée de main de son modèle allongé ou plutôt répandu (fig. 95).

Cette sensation inouïe d'intimité est même parfois accentuée par une mise en abîme : Matisse y représente sa main en train de dessiner le dessin du nu (fig. 96). Mais il ne s'agit pas pour lui de vérifier la possibilité d'une maîtrise absolue du champ visuel. Au lieu de proposer la synthèse que l'on attendrait, ces feuilles arpentent l'espace d'une dispersion. Elles visent paradoxalement (et par opposition au « dessiner comme pour posséder » de Picasso, pour reprendre une expression de Leo Steinberg) à montrer que la proximité absolue ne donne jamais lieu qu'à la distance insurmontable de la dépossession. Le dessin dessiné conduit à la représentation d'un troisième degré, le dessin du dessin dessiné, pourrait-on dire. Pour augmenter la confusion (dans la fig. 96 par exemple), le nu dessiné au second degré ne garde pas exactement la pose de l'« ori- ginal » plus grand (la position de la tête est légèrement différente), et certains détails sont omis, comme s'il s'agissait d'un motif à la périphérie du champ visuel (à savoir la place même qui est celle du papier pour l'artiste qui regarde son modèle). Plus important encore, occupant une position symétrique à celle du dessin dessiné (dans le coin supérieur gauche de la feuille), un miroir renvoie une image dorsale du nu qui ne correspond pas parfaitement à sa vue frontale. Et l'ambiguïté spatiale est renforcée par la prolifération de motifs décoratifs qui estompent la séparation des différents niveaux de réalité.

Même lorsque Matisse choisit un mode plus traditionnel de réflexivité (se portraiturant réfléchi dans un miroir frontal plutôt que représentant sa main en train de dessiner), il fait en sorte que nous soyons désorientés par le champ visuel dans lequel nous nous retrouvons plongés, avec le nu se pressant tout contre le plan de l'image (fig. 97). L'impossibilité de l'identification spéculaire est soulignée, et la distance et la proximité deviennent le sujet principal de cette feuille : nous sommes placés devant le paradoxe inhérent à une telle identification, invités à nous approcher puis repoussés par la sentinelle du miroir, dont nous ne pouvons usurper la place.

Matisse avait de quoi être fier, et il exposa certaines de ces feuilles à la Galerie Renou et Colle en novembre 1935. Il accepta aussi de les publier dans un numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à son œuvre dessiné récent[212], et continua de travailler à cette série jusqu'en 1937, explorant à fond les possibilités de déboîtement spatial offertes par le miroir (fig. 98).

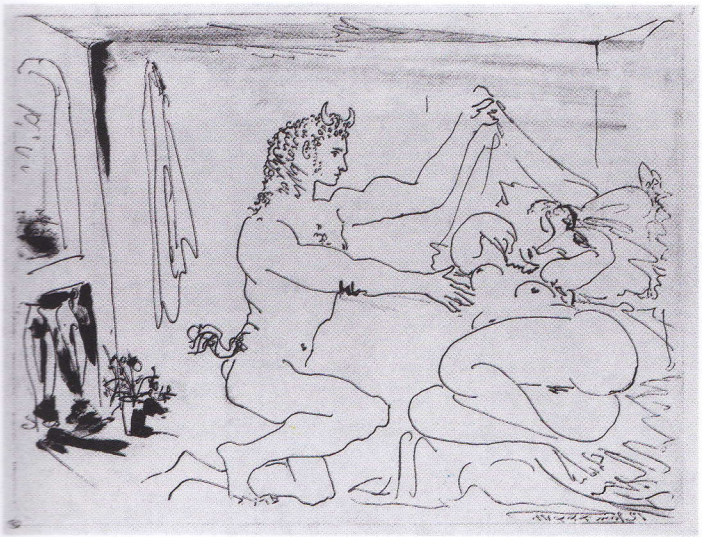
■ 1936 : le retour de Picasso

Début 1936, broyant du noir et incapable de peindre depuis plusieurs mois (à la place, il écrivait des poèmes à un rythme effréné), Picasso était cajolé par ses marchands et admirateurs. Du 3 au 31 mars, sous le titre fallacieux d'« Exposition d'œuvres récentes de Picasso », Rosenberg présenta un choix de tableaux datant de 1931-1934. Cet ensemble, réuni à la dernière minute, comprenait un certain nombre de toiles déjà montrées dans des expositions de groupe (notamment *Cruche et coupe de fruits* de 1931 ; Z. VII, 322) et des toiles de 1932 qui avaient été incluses dans la rétrospective aux Galeries Georges Petit, telle la célèbre *Jeune fille au miroir* (Z. VII, 379) du Museum of Modern Art (en réponse à l'exposition récente des dessins de Matisse ?) ainsi que plusieurs « belles endormies ». En règle générale, dans l'exposition, les tableaux de veine matisséenne l'emportaient[213].

Est-ce pour compenser cette impression que Picasso montra au même moment à la Galerie Renou et Colle (où Matisse venait juste d'exposer), parmi d'autres dessins, ses images du Minotaure étreignant sa proie[214] ? Ses œuvres dominaient aussi l'exposition « L'art espagnol contemporain », qui s'était ouverte au Jeu de Paume le 12 février[215]. Les comptes rendus de ces diverses manifestations étaient remarquablement positifs à son égard, relativement à l'hostilité coutumière de la presse. « Pendant quinze jours à la fin de février et au début du mois de mars, jusqu'à ce que Monsieur Hitler nous détourne de ce sujet, le Tout-Paris ne parlait que de Picasso », notera Clive Bell quelques mois plus tard[216]. L'artiste émergea lentement de sa mélancolie.

L'exemple de Matisse lui était constamment remis en mémoire, et tantôt l'aidait à remonter la pente, tantôt le décourageait, selon le pendule de sa dépression. Le 27 avril, le Museum of Modern Art de New York inaugura une exposition intitulée « Modern Painters and Sculptors as Illustrators » : l'illustration sur la couverture du catalogue était une planche de son Ovide ; celle de la page de titre une planche du Mallarmé (le poing fermé du « Guignon »). Du 2 au 30 mai, Rosenberg, qui avait enfin réussi à convaincre Matisse, exposa les œuvres récentes de ce dernier, parmi lesquelles *Le Rêve* (fig. 94) et *Grand nu couché (nu rose)* (fig. 92). Il y avait aussi plusieurs portraits et quelques nus de dimensions réduites, une toile très inachevée en apparence (*Esquisse : Nu debout et le peintre*, de 1936), et, chose surprenante, un état de *La Verdure* (fig. 89) qui avait dû provisoirement contenter Matisse.

À peu près au même moment, Matisse et Tériade s'affairaient à la sélection des illustrations à paraître dans le neuvième numéro de *Minotaure*, dont Matisse dessina la couverture : il offrait lui aussi sa version de la bête, dispersant sur toute la page, de quelques coups de pinceaux, les rares traits de ce visage que ne vient clore aucun contour. L'air circule abondamment dans la version de Matisse :



PABLO PICASSO
99 et **100** *Faune dévoilant une femme enformie*
12 juin 1936 (premier et sixième état)
Aquatinte, 31,6 x 41,7 cm
Musée Picasso, Paris

aucun rapport avec l'*horror vacui* qui caractérise la plupart des représentations du monstre par Picasso. Quelques œuvres ressortissant directement à la partie d'échecs des deux peintres étaient aussi reproduites, notamment *Faune charmant une nymphe endormie* (fig. 87) et le dessin d'un nu réfléchi dans un miroir. Plus important : trois des tableaux montrés chez Rosenberg étaient accompagnés chacun de trois photographies d'états antérieurs.

Le 12 juin, bien évidemment stimulé par l'exposition chez Rosenberg, Picasso grave une nouvelle incarnation du Minotaure, plus humanoïde que de coutume et contemplant une odalisque endormie venue tout droit de Matisse. Ce faisant, il exorcise un démon : dès le second état de cette aquatinte, la plus grande partie de l'odalisque est dans l'ombre (comparez les figs 99 et 100). À la suite de cette petite purge, Picasso se sent prêt à retourner aux exigences de la peinture et à celles du Front populaire, pour lesquelles Matisse était souvent à ses côtés. De concert, ils manifestent leur soutien à la République espagnole et président à la formation d'un comité d'« Union pour l'art », dont l'objectif est d'empêcher la vieille garde d'accaparer le pouvoir dans l'organisation de l'Exposition internationale de 1937, déjà en chantier[217].

■ Tango public et privé

L'année 1937 marque une intensification de la compétition entre les deux artistes par le biais d'expositions de groupe ou personnelles, mais en même temps une volonté plus affirmée chez chacun de comprendre et de commenter le langage de l'autre.

Examinons d'abord la scène publique. Durant l'été 1936, la Ville de Paris, grâce au conservateur Raymond Escholier, acheta la dernière version de *La Danse* de 1933[218]. Sachant peut-être déjà que Matisse ne serait pas sollicité pour l'Exposition internationale – alors que l'État, afin de célébrer la grandeur de l'art français depuis le Moyen Âge, organisait pour l'occasion une exposition des « Chefs-d'œuvre de l'art français » –, Escholier proposa à Matisse qu'une rétrospective de son œuvre soit incluse dans la contre-exposition intitulée « Les Maîtres de l'art indépendant » qu'il était en train de monter pour le Petit Palais (municipal)[219]. Excité à la perspective que les Russes acceptent de prêter (en définitive, ils ne le feront pas), et déterminé à ne pas répéter l'erreur de laisser à d'autres la sélection des œuvres (ce qu'il avait fait pour sa rétrospective aux Galeries Georges Petit), Matisse s'impliqua tout entier. Le catalogue de l'exposition fait état de soixante et une toiles (en sus de *La Serpentine*, qui y est reproduite), mais plusieurs autres, mentionnées dans la presse, ont dû être ajoutées au dernier moment. Allant de 1897 (*La Desserte*) à 1936, l'ensemble était fort imposant, d'autant que les odalisques niçoises n'y figuraient pas en majorité. Et comme *Le Rêve* (fig. 94) avait été choisi pour l'affiche de l'exposition, Matisse se retrouvait officiellement consacré roi de cette manifestation.

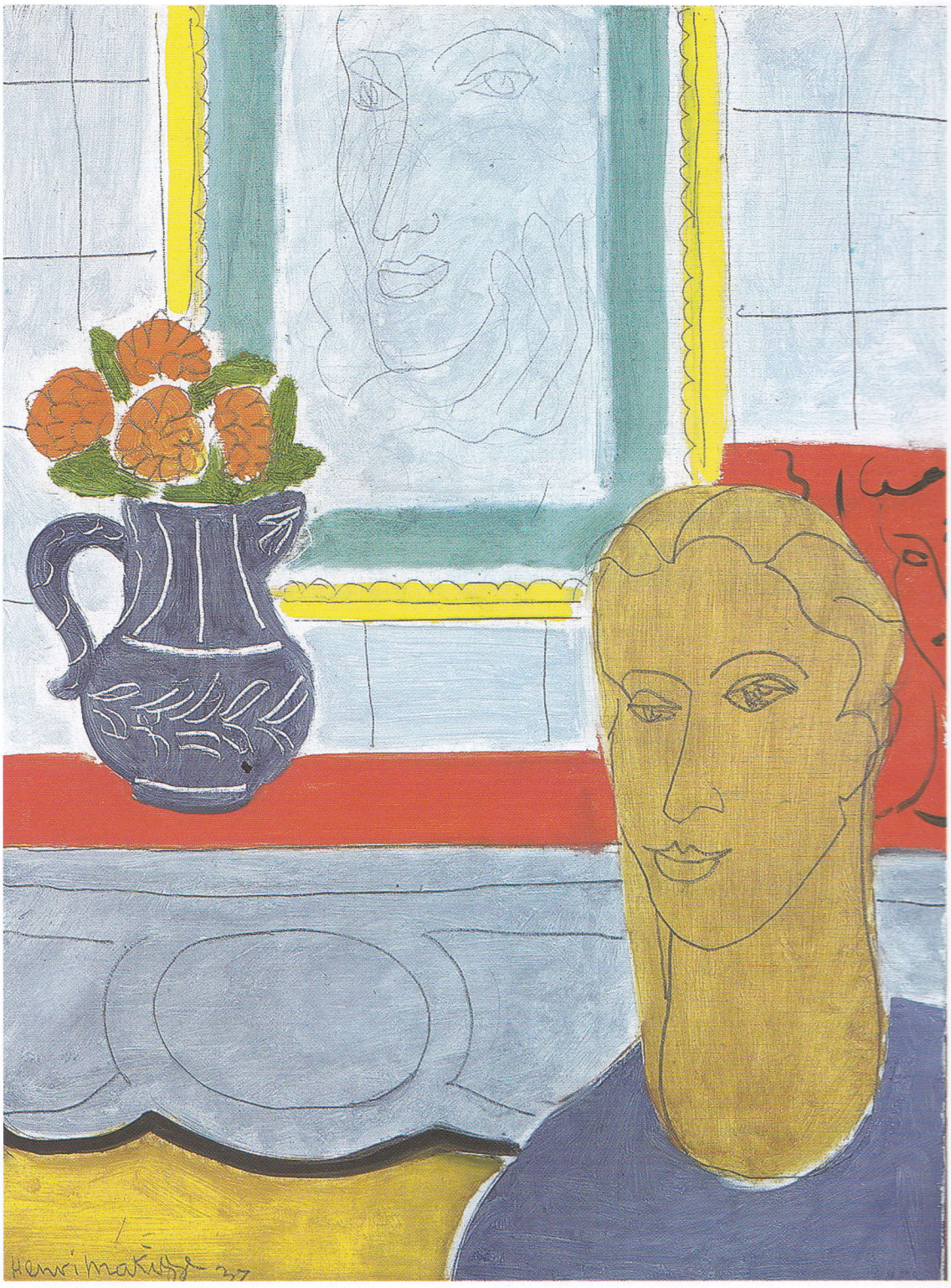
Rosenberg, ayant prévu la chose, avait averti Picasso de ce que l'espace qu'on lui allouerait dans « Les Maîtres de l'art

PABLO PICASSO
101 *Nature morte à la tête antique*, 1925
Huile sur toile, 97 x 130 cm
Musée national d'art moderne, Paris

indépendant » serait trop restreint[220]. N'y pouvant exposer que moitié moins d'œuvres que Matisse, Picasso fit un choix très judicieux, incluant le *Portrait de Gertrude Stein* de 1906, *Femme dans un fauteuil* de 1913 (Z. II**, 436), l'*Arlequin* de 1915 (fig. 4) et la version des *Trois Musiciens* appartenant au Museum of Modern Art de New York. Sa participation marquait en réalité son entrée officielle dans l'« École de Paris ». La vieille garde protesta, bien sûr – il y eut même un débat fielleux, à l'Hôtel de Ville, concernant la manière dont étaient dépensés les deniers publics – mais ces récriminations ne firent rien pour endiguer le courant[221].

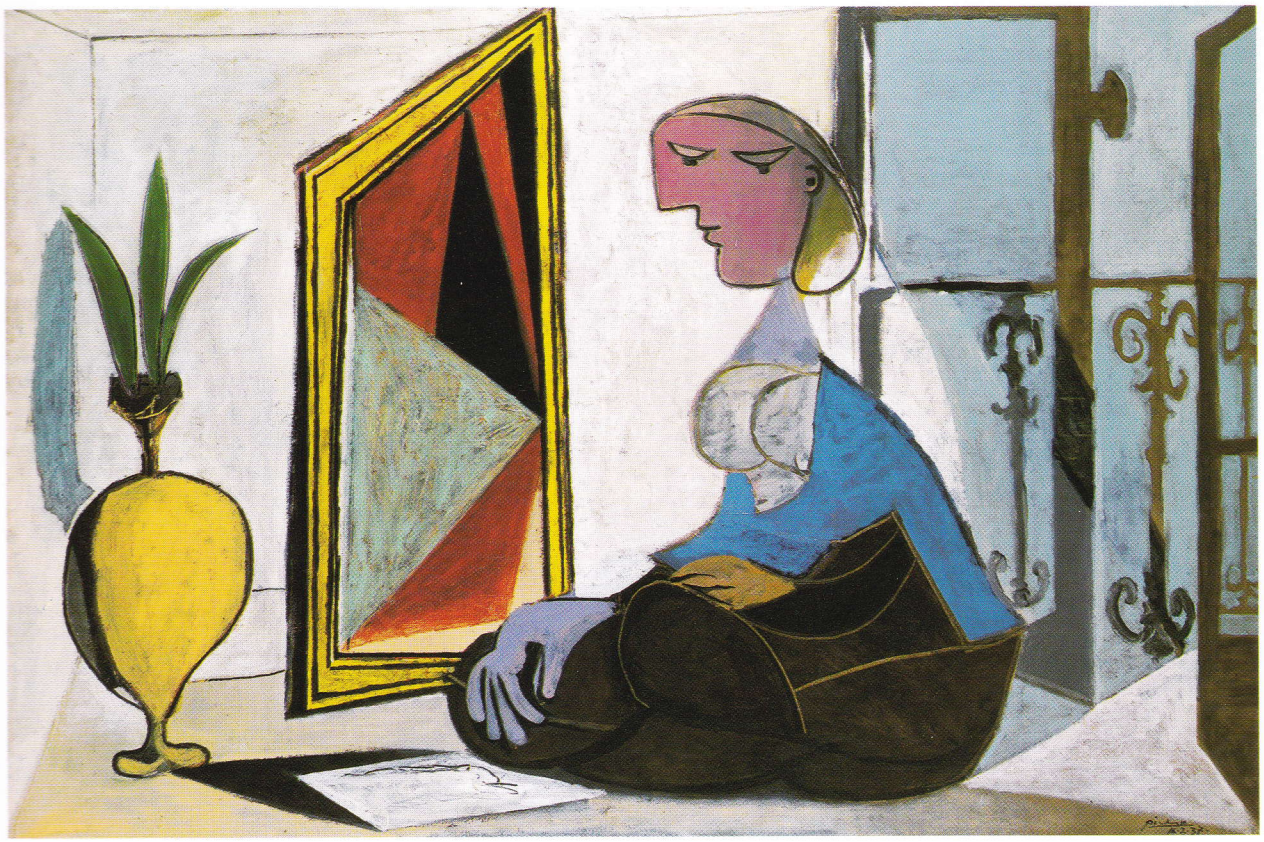
Quoi qu'il en soit, Zervos non plus n'était pas satisfait du traitement réservé à Picasso dans « Les Maîtres de l'art indépendant ». Il prit donc sur lui d'organiser une autre exposition visant à dénationaliser les choses, intitulée « Origine et développement de l'art international indépendant », qui se tint au Jeu de Paume. Il chercha visiblement à redresser la situation, décidant de montrer onze Picasso, la plupart cubistes (dont *Ma Jolie* [Z. II*, 244], aujourd'hui au Museum of Modern Art de New York), et six Matisse (à la décharge de Zervos, ces œuvres n'étaient pas des moindres : *Les Marocains, Le Rideau jaune,* et *Luxe I,* par exemple). Picasso, pour sa part, était en train d'achever *Guernica* : le grand tableau fut officiellement installé à la mi-juillet dans le Pavillon espagnol ; c'est là que Matisse le vit en août[222].

Avant l'ouverture des « Maîtres de l'art indépendant » (17 juin) et de « Origine et développement » (30 juillet), Matisse avait inauguré sa deuxième exposition personnelle chez Rosenberg (du 1er au 29 juin), précipitant le dernier round de son échange artistique avec Picasso avant la guerre. Les vingt toiles récentes qu'y montrait Matisse (quatre de 1936, le reste de 1937) étaient de trois sortes. Le premier groupe était constitué de figures peintes dans le style qu'il avait déjà présenté au public un an plus tôt également chez Rosenberg, et dérivant du *Nu rose*, tout en aplats de couleurs pures (plus en aplats que tout ce qu'il avait peint depuis *Le Luxe II*). Le deuxième ensemble se caractérisait par un retour exubérant à la profusion décorative de sa jeunesse – ce qu'il faut distinguer de la conception matisséenne du « décoratif », qui n'implique pas forcément la profusion. De fait, Matisse n'avait rien peint d'aussi profus depuis *Nature morte : Séville et Nature morte espagnole* de 1910-1911 : *La Robe violette aux anémones* (The Baltimore Museum of Art) et *La Robe violette aux renoncules* (fig. 113) sont parmi les meilleurs exemples du groupe. Dans la troisième série de toiles, Matisse avait mis en œuvre un procédé qu'il avait toujours évité après sa malheureuse tentative pour « apprendre » le cubisme, le considérant dès lors comme une faute plutôt que comme un



HENRI MATISSE

102 *La Tête ocre*, 9-17 février 1937
Huile sur toile, 72,7 x 54 cm
Collection particulière



PABLO PICASSO
103 *Femme accroupie en face d'un miroir*, 16 février 1937
Huile sur toile, 130 x 195 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westphalen, Düsseldorf

procédé – c'est à dire la séparation de la couleur et du dessin.

Qu'une telle volte-face soit le résultat d'un nouveau regard porté par Matisse sur l'art de Picasso est particulièrement évident si l'on compare *La Tête ocre*, peinte par Matisse en 1937 (fig. 102) à la *Nature morte à la tête antique* peinte par Picasso en 1925 (fig. 101). Toile après toile, et visiblement avec délices, Matisse souligne sa toute récente capacité à dissocier couleur et contour (chose, il faut le répéter, qu'il avait longtemps tenue pour impossible et qui, dans sa digestion du cubisme, lui avait donné tant de mal). Zervos remarqua d'emblée la relation entre ces nouveaux tableaux et la méthode « analytique » de Picasso : il reproduisit face à face dans *Cahiers d'art*, en pleine double page, l'extraordinaire *Blouse roumaine aux manches vertes* (fig. 104), si proche de l'art de Picasso dans ses discontinuités, et une *Femme assise* de ce dernier datant de 1930 et peinte dans une gamme chromatique très similaire (Z. VII, 314)[223].

La comparaison n'échappa guère à Picasso, qui venait d'explorer le territoire de Matisse pendant plusieurs mois, en particu lier, et de manière très spectaculaire, dans *Femme accroupie en face d'un miroir* du 16 février 1937 (fig. 103). À partir de ce moment et jusqu'au début de la guerre, ce n'est plus un duel mais un tango auquel se livrent les deux artistes, chacun goûtant toujours plus leur partenariat. Chacun est captivé par l'art de l'autre, et cette camaraderie renouvelée transpire dans leurs relations personnelles autant que publiques. Le 10 février 1938, par exemple, Picasso sollicite Matisse par écrit (un fait en lui-même exceptionnel, Picasso n'étant guère épistolier) : « Soyez le premier à mettre votre nom sur la liste des peintres voulant offrir un véritable musée au peuple espagnol, et donnez-nous une toile importante[224]. »

Matisse continua à examiner les possibilités offertes par le divorce de la couleur et du dessin – la toile la plus importante dans ce nouveau genre étant *Le Jardin d'hiver*, réalisée en mai 1938 (fig. 107). Avec *Le Bras*, peint en juin (fig. 108) il adopte un autre procédé de Picasso, celui de la métonymie (ou partie pour le tout), et il représente un fragment corporel, chose dont il s'était toujours gardé (si l'on excepte l'*Étude de pied* qu'il sculpta vers 1909)[225]. Ce tableau est un *unicum* dans l'œuvre de Matisse : le bras y joue à être autre chose – à être un boa, invertébré et rampant – exactement comme le cygne de Picasso se réfléchissant dans un étang avait joué à être un scorpion (voir ci-dessus p. 27 et fig. 12). Notons aussi le décor : l'arlequinade de la robe est comme

HENRI MATISSE

104 *Blouse roumaine aux manches vertes*, fin mars-avril 1937
Huile sur toile, 73 x 60 cm
Cincinnati Art Museum; legs de Mary E. Johnston

découpée dans une toile de Picasso de fin 1908. Ce tableau est une telle anomalie dans l'œuvre de Matisse qu'on est naturellement porté à y voir une étude réservée à l'espace privé de l'atelier. Mais Matisse le vendit à Rosenberg, et celui-ci l'accrocha dans la dernière exposition qu'il lui consacra (du 24 octobre au 12 novembre 1938) – exposition à l'organisation de laquelle Matisse n'avait pas participé et qu'il ne verra pas.

En juillet, revisitant le cubisme de manière encore plus directe dans ses dessins au fusain, Matisse imagine deux versions alternatives du même nu. Certains de ces dessins sont tout en courbes (fig. 105), avec une torsion du corps qui rappelle son *Aveuglement de Polyphème* (fig. 86). D'autres, au contraire, offrent la meilleure approximation qu'il donna jamais de l'idiome cubiste : la moindre distorsion supplémentaire du pied aurait suffi à transformer un certain *Nu couché* (fig. 106) en un Picasso.

Après s'être aventuré si loin dans le territoire de Picasso, Matisse avait besoin de réintégrer sa base : dans *Blouse roumaine verte* de mars 1939 (fig. 109), la main tentaculaire ne se transforme pas tout à fait en pieuvre, et le bras saucissonné, bien qu'il rende hommage aux discontinuités cubistes, n'est pas disséqué si sévèrement que nous ayons à y penser à deux fois avant de pouvoir en raccorder les parts. Le réseau d'arabesques, l'accord coloré si parfaitement balancé que nous ne nous avisons guère de son audace, la figure absorbée – tout cela est du Matisse tout craché. Ce tableau n'aurait peut-être pas existé sans l'incessant aiguillon de Picasso, mais il représente un répit après une grosse fièvre.

Au début du printemps 1937, avant de s'investir dans *Guernica,* Picasso avait lui aussi exploré le terrain de son comparse. J'ai déjà mentionné sa grande *Femme accroupie devant un miroir* (fig. 103). Mais il commence aussi une série de natures mortes très colorées qui deviennent encore plus matisséennes après sa visite de la deuxième exposition Matisse chez Rosenberg (du 1er au 29 juin, voir plus haut pp. 112-114). Dans certaines de ces toiles, il adopte même une technique picturale qui avait eu toutes les faveurs de Matisse vingt ans auparavant – l'éraflure –, et il l'utilise pour organiser une dispersion compositionnelle elle-même très matisséenne (fig. 110).

Picasso poursuit cette veine tout au long de l'année suivante, mais non sans quelque résistance. En octobre-novembre 1938, il peint *Nu couché dans un paysage brun* (fig. 111), comme pour rappeler à Matisse (ou se rappeler à lui-même ce que Matisse avait démontré dans son œuvre de jeunesse) qu'un décor désolé n'est pas moins puissant qu'un décor luxurieux. La sévère bipartition de cette toile (ciel/terre), rare chez Picasso, fait écho à *La Musique* peinte par Matisse en 1910 et à son silence inquiétant. Avec *Femme assise dans un jardin* de décembre 1938 (fig. 114), cependant, il vire dans la direction opposée : il essaie d'incorporer le mode *all-over* de Matisse, qui avait récemment atteint un paroxysme dans des tableaux comme *La Robe violette aux renoncules* (fig. 113). Mais, de nouveau, Picasso révèle sa tendance à faire converger notre regard sur la figure, quelque distrayant en soit le contexte. Ce qui distingue ce tableau d'un Matisse n'est pas tant l'aspect anguleux du paysage (le soleil comme miroir quadrilatère, le feuillage en éperons) que ce fait surprenant : les méandres et zigzags divers entourant la figure sur son trône jamais ne nous égarent.

C'est au tour de Picasso de regagner ses pénates : dans *Femme allongée sur un canapé,* de janvier 1939 (fig. 112), Matisse est tout au plus une citation – les branches en fleur à la fenêtre. Picasso affirme qu'un fossé sépare son art de celui de son rival (la figure grotesque de la femme étendue n'est pas même une cousine éloignée des nombreux nus couchés de Matisse), mais il dit également qu'un pont permet parfois de franchir ce fossé.

Matisse acquiesce d'une manière spectaculaire. Bien qu'il n'ait probablement pas vu la dernière exposition de Picasso chez Rosenberg (17 janvier-18 février 1939), qui comprenait bon nombre des natures mortes colorées mentionnées plus haut (dont la fig. 110), il y a tout lieu de croire qu'il a vu au moins certaines de ces toiles en mai 1939[226]. *Les Marguerites* (fig. 116), tableau fini le 16 juillet, comprend une citation directe à *Corbeille de fleurs et pichet* de Picasso (fig. 115). Matisse n'avait guère peint de fleurs de manière aussi délibérément « infantile » depuis la *Nature morte aux coloquintes* de 1932 (fig. 2), et ne le fera jamais plus (si l'on excepte *Liseuse sur fond noir* [Musée national d'art moderne, Paris], achevée en août 1939). Il y a d'autres allusions à Picasso dans *Les Marguerites* – la figure prend comme un caméléon la couleur du fond sur lequel elle se trouve (trope cubiste s'il en est), et plusieurs de ses éléments discrets sont assemblés comme par collage. Mais l'espace du tableau, fluide et décentré, appartient en propre à Matisse, et bien que cette toile ait beaucoup en commun avec celle de 1916, on n'y trouve pas la moindre trace d'une angoisse quant à ses difficultés de compréhension du cubisme.

Le 28 juillet 1939, Picasso revient d'Antibes à Paris pour assister aux obsèques de Vollard. Durant les quelques jours qu'il passe dans la capitale, il se rend à l'atelier de Matisse (en fait, un atelier loué à Mary Callery). Le 31 juillet, Callery écrit à Matisse que Picasso, de retour dans le Sud, lui a parlé de ses nouvelles toiles « faites dans cette lumière qu'[elle] conna[ît] si bien[227] ». Voir le fond noir des *Marguerites* et de la *Liseuse* dans l'atelier ensoleillé que ces tableaux étaient censés dépeindre avait sans aucun doute beaucoup impressionné Picasso. On explique généralement la noirceur de *Pêche de nuit à Antibes*, qu'il commença à peindre immédiatement après son bref saut de puce à Paris, par le seul climat politique du moment (la guerre était imminente). Pourtant, même si Picasso ne cherchait guère, contrairement à Matisse, à faire du noir une couleur de lumière, il aura bien pu être encouragé à peindre cette scène nocturne en voyant les œuvres les plus récentes de son partenaire.

HENRI MATISSE
107 *Le Jardin d'hiver,* novembre 1937-mai 1938
Huile sur toile, 71,8 x 59,7 cm
Collection particulière

HENRI MATISSE
108 *Le Bras*, janvier-1er juin 1938
Huile sur toile, 46 x 38 cm
Collection particulière

PABLO PICASSO
115 *Corbeille de fleurs et pichet,* mars 1937
Huile sur toile, 59,6 x 69,9 cm
Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut

HENRI MATISSE
116 *Les Marguerites*, juillet 1939
(à droite) Huile sur toile, 98 x 71,8 cm
The Art Institute, Chicago ; don de Pauling Donelly
à la mémoire de ses parents, Mary Fredericka
et Edward George Pauling

CHAPITRE V

Troisième acte : Vies parallèles 1940-1944

■ Au nord comme au sud

Quelques jours avant la déclaration de guerre (3 septembre 1939), Picasso part pour Royan. N'ayant pas avec lui son matériel de peinture, il dessine : entre le 10 janvier et le 14 mars, il croque une odalisque plus de soixante-dix fois, dans deux carnets distincts. Elle est toujours soumise au contrapposto matisséen, le plus souvent les bras relevés derrière la tête, qu'elle se tienne debout, agenouillée ou assise (fig. 118)[228]. Les premières esquisses de cette série sont des études d'après *Les Femmes d'Alger* de Delacroix[229], mais la pose de la figure n'appartient pas à ce tableau : Picasso voit Delacroix à travers Matisse, dont les odalisques affectionnent tout particulièrement cette posture. La fièvre qui pousse furieusement Picasso à remplir ses carnets d'un tel nu aux bras levés est manifestement due au virus Matisse.

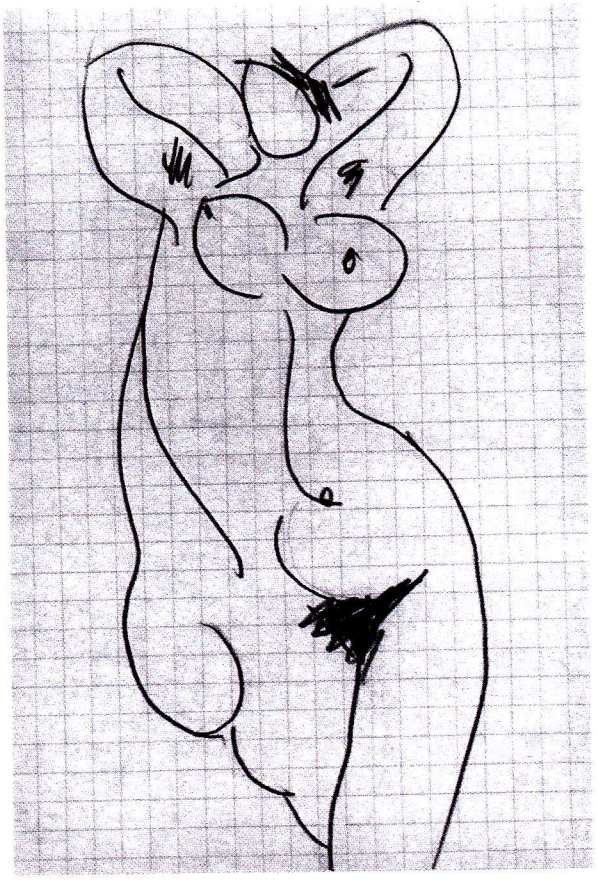
À chacun des nombreux accès de cette même fièvre, pendant les années de guerre, Picasso convoqua sans tergiverser l'œuvre de Matisse : le 2 mai 1940, par exemple, il réalise deux dessins (figs 119 et 120) qui répondent plus directement que jamais à la série des nus dans le miroir (et mis en abîme) de 1935-1936 (figs 95-97)[230]. Mais, alors que Matisse voulait nous égarer dans le labyrinthe d'une fusion impossible entre l'espace que nous voyons à distance et celui que nous habitons, Picasso opère en analyste. Un des dessins montre le nu se reflétant dans un miroir, l'autre ce nu en train de se répandre. Picasso distingue clairement entre les divers niveaux de réalité, éloignant le spectateur en mettant en scène un faune ou un homme barbu (Matisse ?) et en traitant le tout comme un cas particulier d'un de ses thèmes favoris, celui de la figure masculine en train de regarder (en voyeur) une femme nue endormie[231].

Pendant quatre ans, quoique dans des cadres très différents, les deux artistes mèneront une vie à peu près identique : sortant très peu, s'efforçant de ne pas attirer l'attention et refusant autant que possible tout contact avec les Allemands. Leur réputation et leur fortune les protègent tant soit peu des épreuves rigoureuses qui sont le lot de leurs concitoyens. Ils s'isolent dans le travail, en privé. Même la parution de l'édition illustrée de l'*Histoire naturelle* de Buffon par Picasso, d'autant qu'elle est limitée à 226 exemplaires, peut difficilement être tenue pour un acte public (préparé par Vollard en 1936-1937, et resté inachevé à la mort du marchand, le projet est réalisé en 1942, non sans angoisse, par Martin Fabiani. Matisse reçoit un exemplaire du livre[232]).

Picasso est sous surveillance (il est, avec Léger, l'un des deux seuls artistes non-juifs qui n'aient pas le droit d'exposer), et particulièrement vulnérable en tant qu'étranger[233]. De nombreux témoignages existent de sa vie sous l'Occupation – son atelier rempli tous les matins de visiteurs impatients de voir ses œuvres les plus récentes (ce sont souvent des membres de la Résistance) ; la descente occasionnelle d'officiels nazis (perquisitions déguisées, faites pour intimider) ; les soirées dédiées entièrement au travail jusque tard dans la nuit[234]. Rares sont les œuvres à être vendues, encore plus rares celles à être accrochées (probablement sans son accord) dans une exposition de groupe (elles sont alors presque inévitablement décrochées par les censeurs allemands). Entourés d'amis, prenant bien soin de ne pas irriter les nazis, Picasso mène une vie relativement confortable mais, aussi, exceptionnellement discrète.

Hormis les cinq mois qu'il passe dans une clinique de Lyon, à la suite d'une opération qui faillit lui coûter la vie, en janvier 1941, Matisse reste sur la Côte d'Azur. Quand les bombardements de Nice par les alliés se font trop menaçants, il déménage pour sa villa de Vence. Son périmètre se rétrécit peu à peu : lorsque sa santé et les moyens de transport le permettent, il rend visite à quelques rares amis (parmi lesquels Pierre Bonnard, qui ne vit pas loin). Souvent confiné au lit, parfois pendant plusieurs mois d'affilée, il continue à dessiner et même à peindre, sans interruption. Il reçoit aussi – de temps en temps des marchands, plus souvent des éditeurs et des écrivains, parmi lesquels des journalistes à qui il accorde (de plus en plus à contrecœur) un entretien.

Dans l'ensemble, Matisse évite de faire des vagues, y compris lorsqu'il est profondément ulcéré (l'abject voyage à Berlin, sous patronage nazi, de ses anciens amis « fauves » – Vlaminck, Derain, Friesz – lui répugne tout particulièrement[235]). Réduisant à l'extrême sa participation à des expositions collectives, il n'envoie qu'une seule fois au Salon – au Salon d'automne de 1943, très exactement, et seulement parce qu'on l'a supplié de le faire afin de remonter le moral des jeunes artistes, qui se sentent délaissés par leurs aînés[236]. Sa seule exposition personnelle, en novembre 1941, est consacrée à ses dessins, certains tout frais sortis de sa plume. Elle se tient à la Galerie Louis Carré, récemment ouverte, et reçoit un accueil enthousiaste. Dans le livre d'or que l'on fait sans doute parvenir à Matisse à la fin de l'exposition, on trouve, parmi celles de



PABLO PICASSO
118 *Nu debout bras levés*, début 1940
Carnet de croquis de Royan (n° 45), f° 40r
Crayon graphite sur papier, 16 x 10,5 cm
Musée Picasso, Paris

nombreux artistes et intellectuels, la signature de Picasso[237]. La seule autre manifestation publique de Matisse consiste en la parution de *Dessins : Thèmes et variations*, un livre publié par Fabiani en 1943 contenant une longue préface d'Aragon et d'excellentes reproductions en fac-similé, en pleine page, de dix-sept séries de dessins (158 feuilles en tout)[238]. Matisse achève aussi l'illustration de *Pasiphaé* de Montherlant, livre aussi publié par Fabiani, en 1944 – mais il s'agit là d'un ouvrage de luxe, comme le Buffon de Picasso, et donc d'une édition semi-privée (et, de même que Matisse avait reçu un exemplaire du Buffon illustré, Picasso reçoit le Montherlant)[239].

Même un aperçu aussi bref que celui qui précède indique que l'occupation allemande a changé radicalement les règles du jeu, et ce au moment même où les deux artistes avaient trouvé dans leurs rapports un *modus vivendi* amical. À présent, ils n'ont plus que leur prodigieuse mémoire visuelle, agrémentée de quelques rares informations glanées çà et là, sur quoi se fonder pour imaginer ce que l'autre est en train de faire. L'angoisse de la compétition disparaît, remplacée par la sollicitude et par quelque chose qui ressemble à de la solidarité. Matisse, par exemple, est outré de cette rumeur qui circule à New York selon laquelle Picasso a été déclaré fou et enfermé à l'asile : « C'est infâme. Ça vient des ennemis de la peinture de Pablo – ce bruit a déjà été lancé [...] quand il a commencé ses extraordinaires recherches, le cubisme [...]. Il vit très dignement à Paris, travaille, ne veut pas vendre, ne demande rien. Il a pris pour lui toute la dignité que ses confrères ont abandonnée d'une façon incroyable[240]. » Et il est particulièrement touché d'apprendre que, comme lui-même et contrairement aux bruits qui courent, Picasso a refusé toutes les occasions qui lui étaient offertes d'émigrer : « Si tout ce qui a une valeur file de France, qu'en restera-t-il de la France[241] ? »

La guerre est aussi une époque où Matisse écrit à Picasso[242], s'enquiert à son sujet auprès d'amis communs, note ses pensées à son sujet. Parfois de telles rêveries sont fugaces et inattendues, mais toujours teintées de nostalgie. C'est ainsi que le 7 février 1944, après une promenade dans le petit village de Vence, Matisse écrit :

> Villa Céleste un olivier robuste – âgé, dont les maîtresses branches ont été très rabattues – porte de jeunes branches qui font aussi la danse et expriment la promesse d'une nouvelle vie. Je passe près de lui tous les jours et souvent je pense à un tableau de Picasso représ[entant] une ville ou les abords d'une ville de Provence. Au premier plan un gros arbre, olivier il me semble, olivier qui a été aussi très rabattu. La différence entre les jeunes pousses et l'importance

PABLO PICASSO

121 *Portrait de Dora Maar,* 1942
Huile sur toile, 61,6 x 50,5 cm
Collection particulière. Courtesy The Elkon Gallery, Inc., New York

122 HÉLÈNE ADANT
Appartement de Matisse à l'hôtel Régina, Nice
Le Portrait de Dora Maar de Picasso est accroché au-dessus d'un vase en forme de hibou, lui aussi de Picasso

> du tronc m'a frappé et jusqu'ici paru invraisemblable. Je sais l'attrait qu'il a dû avoir à le représenter[243].

Dans le même genre, voici la demande qu'il adresse soudainement à Charles Camoin, le complice de sa jeunesse :

> Jean Puy m'a raconté qu'à la guerre de 14, il y avait dans les deux sections du camouflage, l'une dirigée par Segonzac et l'autre… par qui ? En tous cas, chacun avait un lapin comme mascotte appelé, l'un Picasso, et l'autre Matisse. Dans les discussions comparatives sur les deux bêtes, il n'était plus question de lapins, on disait : « Notre Picasso est plus beau que votre Matisse ! » Qui dirigeait la seconde section[244] ?

Et Picasso ? Il n'a jamais été très loquace[245] – sauf dans ses poèmes, et en écrivit beaucoup durant les froids hivers de l'Occupation, sans parler de sa pièce de théâtre[246]. Mais il garde Matisse en veilleuse et ravive cette flamme à la moindre occasion dans son travail (ces embrasements surviennent toujours de manière abrupte, le mode hyperréactif de Picasso étant paradoxalement exacerbé par la disette de stimuli directs). À un niveau plus anecdotique, Picasso est très fier de pouvoir montrer à ses visiteurs, dans l'atelier des Grands-Augustins, la *Corbeille d'oranges* de Matisse. Il fait même de cette toile un étalon esthétique, plaçant à son côté un tableau du Greco qu'on cherchait à lui vendre, et qui rate le test[247].

En bref, c'est très littéralement que Matisse et Picasso sont désormais chacun l'interlocuteur imaginaire de l'autre. Selon Pierre Courthion, qui écrivait cela en Suisse pendant la guerre, la première question que Matisse posait à un visiteur venant de Paris était immanquablement : « Picasso ? Que fait-il ? » Et Courthion ajoute : « Je ne doute pas que […] Picasso ne soit aussi curieux de savoir ce que peint Matisse[248]. »

■ Troc

Parmi les rares interactions de cette époque, il faut noter l'échange de tableaux auxquels les deux peintres se livrent, chose qu'ils n'avaient pas faite depuis 1907. Cela commence de manière modeste : en octobre 1941, voulant remercier Picasso de bien vouloir garder un œil sur son coffre à la banque, Matisse lui envoie un dessin. Il choisit d'abord une étude pour *Nature morte au magnolia* (fig. 134) qu'il dédicace avec soin (fig. 123), puis il change d'avis et lui fait parvenir un autre dessin[249]. En juin 1942 ou 1943, Picasso surenchérit en faisant apporter une toile à Matisse convalescent. C'est Max Pellequer, leur banquier et bientôt ami commun, qui est le convoyeur de ce *Portrait de Dora Maar* (figs 121 et 122). « C'est Dante devant l'Enfer », écrit Matisse à Pellequer : « Je trouve l'espace devant le visage tout à fait expressif d'une chose immense. Quelle magie[250] ! »

En novembre 1942, Picasso acquiert *Corbeille d'oranges*, que Matisse avait peinte au Maroc en 1912 (il l'échange avec Fabiani contre une de ses propres toiles de 1906[251]). Matisse, qui annonce fièrement l'événement à sa fille dans une lettre datée du 15 novembre, doit attendre la prochaine descente de Pellequer à Nice pour envoyer un autre tableau à Picasso. Dans une note adressée à Pellequer le 15 juin 1943 et accompagnant ce nouveau présent, Matisse propose que Picasso choisisse quelque chose d'autre s'il préfère[252] – ce que fait d'ailleurs ce dernier : il jette son dévolu sur

Robe violette, fauteuil rouge de Venise de décembre 1942 (fig. 124).

Picasso sélectionne ce tableau parmi un ensemble de toiles que photographie alors à Paris chez André Lejard, directeur artistique des Éditions du Chêne. Lejard préparait l'édition d'un livre intitulé *Matisse : Seize peintures 1939-1943*, à paraître en 1943 dans une série qui devait aussi comprendre – de manière bien surprenante relativement au contexte de l'Occupation – un livre sur Picasso[253]. Étant donné le peu d'images que chacun des deux artistes aura pu voir de la production de l'autre, ces livres constituent des bornes importantes dans la poursuite de leur échange intellectuel pendant la guerre[254]. Et Picasso a la chance d'avoir accès aux tableaux eux-mêmes. Le 24 juin 1943, après avoir mentionné le choix de *Robe violette, fauteuil rouge de Venise* par Picasso, Pellequer écrit à Matisse :

> Picasso et moi avons été enchantés de voir chez Lejard vos dernières œuvres. On a envie de toutes vos peintures et on voudrait les emporter toutes, mais en ce qui me concerne, j'aurais eu un désir fou d'emporter la plus grande des natures mortes, celle où il y a un bouquet de tulipes [*Huîtres et tulipes*, fig. 125] [...] Picasso est absolument ravi de son tableau et à mon prochain voyage il me confiera bien volontiers un tableau d'une autre facture avec des tons plus violents. [...] Il pense faire un coq à votre intention. Il a eu une joie si grande de voir vos toiles, il ne pouvait s'empêcher de les admirer en les changeant de place et je ne pouvais pas l'arracher de son admiration[255].

Matisse est impressionné par le choix de Picasso : « Je suis bien heureux de savoir que Picasso a choisi la j[eune] fille en robe violette que je considère comme la fleur de mon cœur. Je ne la croyais pas tout à fait compréhensible tout de suite. Bien heureux qu'elle lui plaise[256]. » Et, confondant peut-être l'enthousiasme de Pellequer avec celui de Picasso, Matisse offre en plus à ce dernier *Huîtres et tulipes*. Le 13 novembre, il écrit à Picasso que ce tableau est disponible, et qu'il attend impatiemment en échange la toile promise par Pellequer : « Sachez que je ne suis pas fixé pour un coq. [...] Je veux un beau Picasso[257]. »

Picasso ne se presse pas d'aller chercher *Huîtres et tulipes*. On ne sait pas exactement quand la toile est arrivée chez lui[258], ni quand celle que Picasso envoie en réponse parvient à Matisse – il ne s'agit d'ailleurs pas de l'image d'un coq, mais de *Nature morte avec pichet, verre et orange* (fig. 1), datant du 20 juillet 1944[259]. Matisse aimait à accrocher ce tableau au-dessus de son lit, à le voir présider aux conversations avec ses visiteurs[260].

■ Peindre avec des briques : premier round

Malgré sa mauvaise santé, Matisse s'est rarement départi de son stoïcisme, même aux heures les plus noires de la guerre. Les seuls vrais moments de découragement qu'il a connus dans sa vie concernent périodiquement sa capacité à « réaliser », comme aurait dit Cézanne. Le 13 janvier 1940, alors qu'il travaille à *La Blouse roumaine*, il écrit à Bonnard : « Je suis paralysé par je ne sais quoi de conventionnel qui m'empêche de m'exprimer comme je le voudrais en peinture. Mon dessin et ma peinture se séparent. » Le dessin marche bien, correspondant parfaitement à ses besoins, mais, explique-t-il, « j'ai une peinture bridée par des conventions nouvelles d'aplats par lesquels je dois m'exprimer entièrement, de tons locaux exclusivement sans ombre, sans modelés, qui doivent réagir les uns sur les autres pour suggérer la lumière ». Cela ne s'accorde guère avec son désir de « spontanéité » : il lui faut trouver à son dessin « un équivalent en couleur »[261].

Lorsqu'il fait cette autocritique concernant son langage pictural, Matisse vient juste d'achever plusieurs tableaux où la couleur semble contrainte, aussi vive soit-elle. C'est comme s'il avait d'abord dessiné son modèle, puis les motifs décoratifs qui l'entourent, et enfin colorié le tout – technique académique qui contredit tout de go son esthétique de fusion. Et l'expansivité propre au dessin n'en est pas pour autant davantage à l'honneur, car elle est fonction de la blancheur du papier. Non seulement sa couleur et son dessin se séparent, mais ils se nuisent[262].

La meilleure de ces toiles récentes (commencée en décembre 1939 mais finie une semaine avant sa lettre du 13 janvier à Bonnard) est *Dormeuse, table violette* (National Gallery of Art, Washington). Matisse semble avoir très vite perçu que, dans ce tableau, le divorce de la couleur et du dessin était dû à l'échelle : les motifs décoratifs noirs sur les manches de la dormeuse respirent plus fort que tous les autres éléments, quelle que soit la turbulence des feuilles de philodendron. Un jour après l'avoir achevé (le 7 janvier 1940), il commence *Le Rêve*, une composition qui donne l'impression, dans ses premiers états, d'avoir été recadrée à partir de la dernière toile du peintre (fig. 126), renvoyant peut-être au tableau du même titre, datant de 1935 (fig. 94).

En mars 1940, considérant *Le Rêve* comme terminé, Matisse reprend *La Blouse roumaine* (fig. 126 bis), qui lui donne du fil à retrordre. Il l'achève début avril, après quoi il part immédiatement pour Paris[263]. Pour aller de l'état initial du tableau (une composition « réaliste » où la figure, perdue dans ses pensées, se détache vue de trois quarts) à sa version définitive (une vue frontale dont bon nombre de détails ont été éliminés), Matisse avait mené une lutte acharnée[264]. Il avait fini par trouver l'échelle à laquelle représenter la blouse roumaine, l'échelle qui lui permettrait de laisser les motifs ornementaux danser contre la blancheur de la toile raclée. Rentré à Nice en août 1940 (sa trajectoire pendant l'exode est des plus compliquées), Matisse se retrouve devant *Le Rêve*. Voyant ce tableau d'un regard neuf, et à côté de *La Blouse roumaine*, Matisse ne résiste pas à son impulsion de le reprendre. La nouvelle version (fig. 128) constitue l'une de ses toiles les plus audacieuses, en même temps qu'une critique de *La Blouse roumaine*, dont l'incarnat du fond semblait encore appliqué comme après coup, et où les contours noirs du visage et des cheveux confinaient encore quelque peu ce qu'ils délimitaient. Dans *Le Rêve*, la couleur et le dessin ne divergent pas au moment où ils tentent de se joindre; ils forment un duo,

HENRI MATISSE
Le Rêve, état au 13 janvier 1940

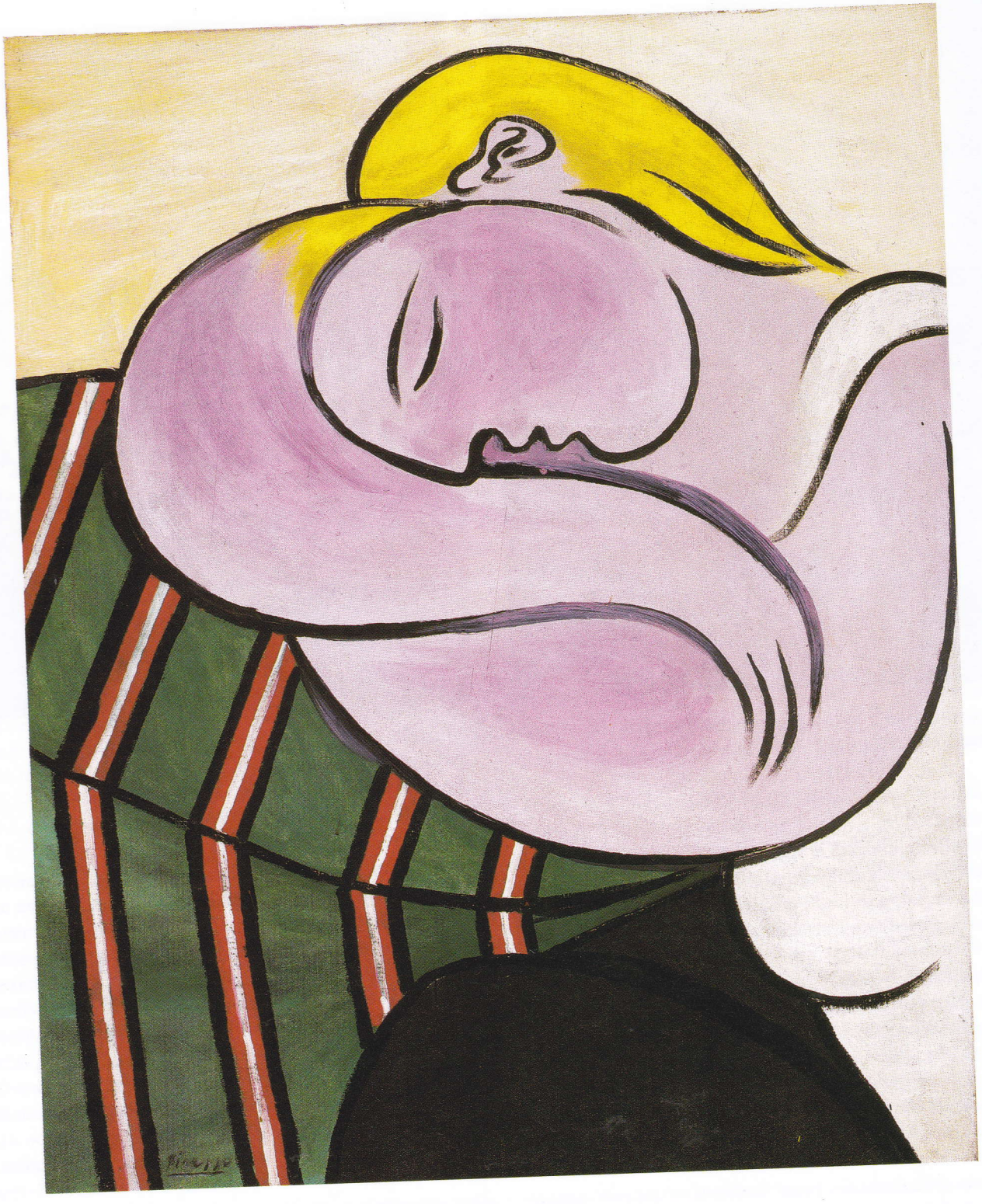
HENRI MATISSE
126 bis *La Blouse roumaine*, décembre 1939-9 avril 1940
Huile sur toile, 92 x 73 cm
Musée national d'art moderne, Paris

la courbe noire ondulante faisant écho, sans jamais l'enclore, au pourtour de la table. Les zigzags décoratifs irradient en serpentant à partir de leur support jaune ou blanc. Les contours ouverts du rouge et des cheveux n'empiètent jamais sur la grande arabesque centrale.

Superpositions de plans colorés et contours flottant librement : n'est-il pas étrange que Matisse soit soudain en plein chez Picasso ? C'est comme s'il s'était soudain souvenu du rythme syncopé de *Guitare* de 1915 (fig. 4) ou des « belles endormies » de 1931-1932. Avec *Femme aux cheveux jaunes* (fig. 127), Picasso avait dit à Matisse : « Voilà ce que je ferais si j'étais toi. » Presque dix ans plus tard, en octobre 1940, Matisse répond avec *Le Rêve* : « Oui, mais tu n'as pas besoin d'abandonner tes dissociations cubistes pour les besoins de la démonstration. Et tu sais fort bien que mes couleurs sont plus subtiles que tu veux bien l'admettre : "par le voisinage", je donne à mon "rouge vermillon froid [...] la profondeur, la souplesse du rouge de Venise". J'aurais certes pu utiliser le rouge de Venise dès le départ, mais "ses réactions sur ses voisins sont moins intenses".

Le violet de la table, le rose chaud de la chair, les jaunes incandescents, le noir d'ébène, tout cela résonnerait moitié moins si j'avais opté pour une couleur *ready-made*. Mais je te remercie de m'avoir rappelé un de mes vieux principes : pour empêcher mon dessin et ma couleur de diverger, pour combiner leurs forces en un même effet "décoratif", il me faut laisser à chacun libre cours[265]. »

Le 25 septembre, quelques jours avant de finir *Le Rêve*, Matisse commence à peindre *Nature morte au coquillage* (fig. 129), une œuvre qui le tient sur la brèche jusqu'à début décembre. Comme avec *Le Rêve*, il sort de l'impasse en faisant appel à Picasso. Abandonnant provisoirement son pinceau, il découpe dans des papiers colorés la forme des éléments de sa nature morte, essaie diverses positions, puis les colle en place sur une autre toile (fig. 130). De même que pour *La Danse* en 1931-1933, ou le *Grand nu couché (nu rose)* en 1935, cette technique n'a pas grand-chose à voir avec les collages de Picasso – aucun élément n'est fragmenté –, mais Matisse convoque de Picasso l'image qu'il s'en fait. Moyennant quoi, il parvient à un résultat aussi éloigné que possible du mode



PABLO PICASSO
127 *Femme aux cheveux jaunes*, 27 décembre 1931
Huile sur toile, 100 x 81 cm
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Collection Thannhauser
Don de Justin K. Thannhauser, 1978

HENRI MATISSE
128 *Le Rêve*, janvier-4 octobre 1940
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Collection particulière

centripète propre aux compositions de son ami. Car chaque élément de *Nature morte au coquillage* est discret, et son arrangement de frise, rappelant celui de *La Musique* de 1910, évoque une partition musicale – association renforcée par les lignes parallèles qui figurent en haut et en bas du tableau (exceptionnellement, ces lignes sont droites ; dans le collage, elles sont faites de cordes tendues, et légèrement penchées). Mais, à l'inverse des notes sur une partition traditionnelle, les fruits, le coquillage, la tasse et les pots – tous flottent[266].

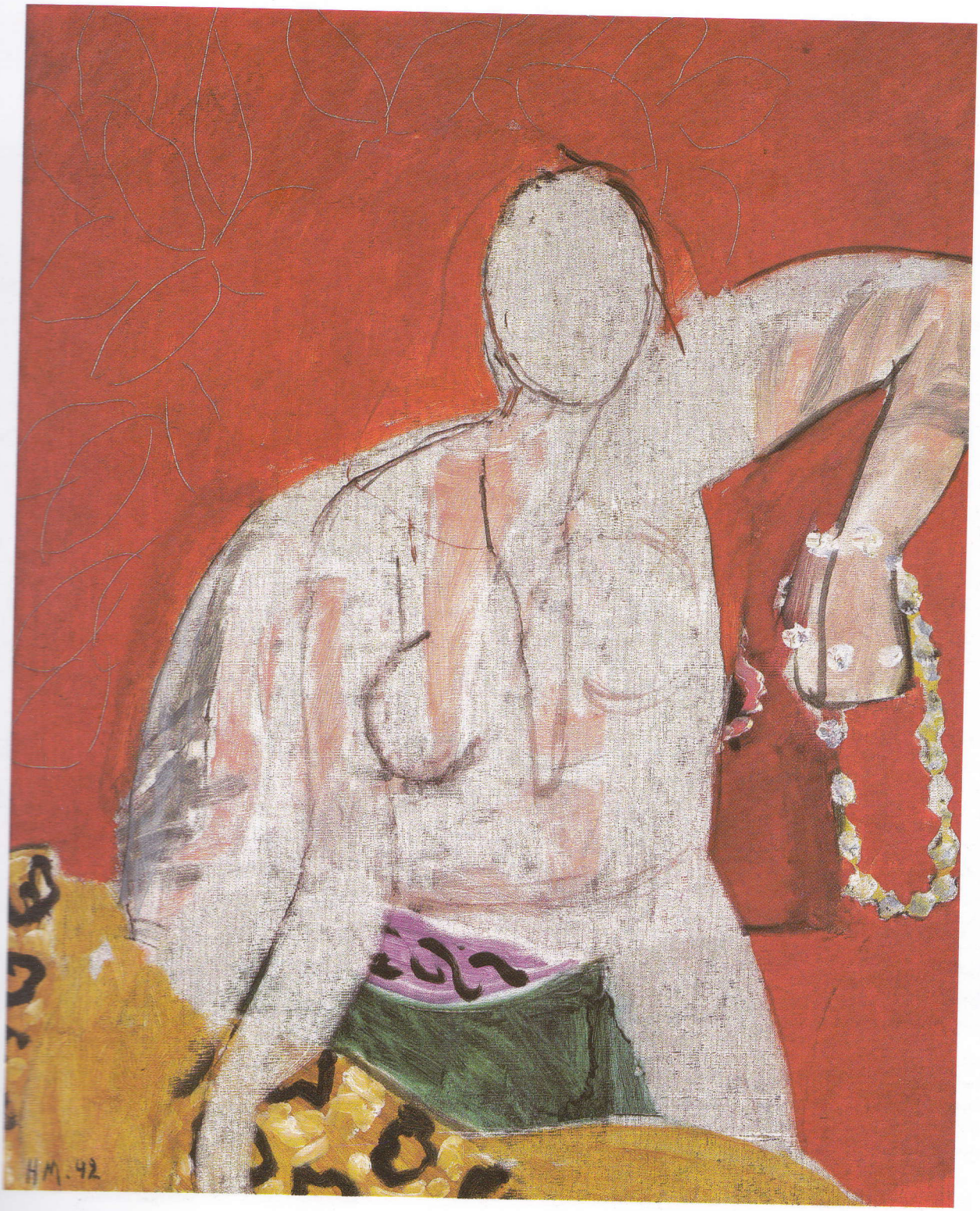
Le 7 décembre 1940, alors qu'il vient juste d'achever ce tableau, Matisse, jubilant, écrit à Théodore Pallady : « Je me crois arrivé au bout de ce que je puis faire dans ce sens abstrait », et il explique qu'afin de ne pas se répéter il se force à présent à peindre des huîtres de manière plus réaliste. Faisant allusion aux débuts de son époque niçoise, il dit vouloir revenir à la bonne odeur de la peinture à l'huile qu'il avait trop longtemps délaissée, et se rapprocher à nouveau de « la matière des choses »[267]. Il écrit à son fils qu'il a commencé ces tableaux d'huîtres pour se reposer après le dur labeur de *Nature morte au coquillage,* ajoutant : « Vision directe. Sans transposition – c'est entre Renoir et Manet pour le moment[268]. »

Cette retraite temporaire vers son style niçois est de courte durée. Un mois après avoir fini *Nature morte au coquillage*, Matisse est à Lyon pour son opération, et il ne retourne à son atelier qu'à la fin du mois de mai 1941. Bien que les premières toiles qu'il y réalise montrent qu'il souhaiterait reprendre le fil de son travail là où il avait été interrompu, les tonalités atténuées, « à la Manet », sont abandonnées dès le mois d'août. C'est qu'il commence à penser à un tableau qui explorerait plus avant la veine de sa *Nature morte au coquillage*. Tout d'abord, et à la manière caractéristique de Picasso mais pour lui inusitée, il dessine son motif comme s'il tournait autour de lui (figs 132 et 133). Cependant, il ne tardera pas à se camper bien en face de son « arrangement », comme il disait, et n'en délogera plus. *Nature morte au magnolia* (fig. 134) est le résultat d'un travail intense, et Matisse sera très fier du résultat. Encore en 1946, il dira que le tableau est « son préféré »[269]. De fait, cette toile reste longtemps l'aune à laquelle il mesure ses autres œuvres. « Je vais me mettre à la peinture avec la même ardeur que j'ai dessiné », écrit-il après une saison particulièrement féconde en dessins, « je vais faire de la peinture *avec des briques*. Je ne sais pas pourquoi cette expression s'est présentée ; je veux dire que je vais travailler en densité. Quelque chose dans le genre de ma nature rouge et noire au coquillage[247]. » Ce n'est qu'avec les grands intérieurs peints à Vence en 1946-1948 que Matisse se flattera d'avoir surpassé ce qu'il avait accompli dans la *Nature morte au magnolia.*

Cette toile est encore plus paratactique, parce que plus plane, que *Nature morte au coquillage*. Presque plus rien n'y indique la profondeur spatiale : la table a disparu, les objets sont tous représentés en élévation (à l'exception d'une petite soucoupe sous le vase bleu), et les variations d'ombre et de lumière sont trop schématiques pour qu'on puisse les lire de manière réaliste. La composition a quelque chose de solennel, mais la couleur est embrasée. Aucun océan de rouge écarlate n'avait ainsi baigné une peinture de Matisse depuis *L'Atelier rouge* de 1911. Nous sommes plongés dans un univers onirique dont l'atmosphère est grave : les tentacules de la branche de magnolia au centre, adossée à la mandorle du chaudron de cuivre, rappellent le mythe de la tête de Méduse – avec ses serpents en guise de cheveux, pétrifiant quiconque la regarde. La toile tout entière s'adresse frontalement au spectateur, évoquant la réponse qu'avait constituée *La Musique* à l'assaut violent des *Demoiselles d'Avignon*[271]. (Une chose cependant tempère quelque peu l'affinité entre *Nature morte au magnolia* et *La Musique*, à savoir l'air qui circule entre les figures – les halos blancs qui entourent les objets de la nature morte alors même qu'ils sont cernés d'épais contours noir, la lumière de la toile blanche que l'on distingue à travers les coups de pinceau.)

Matisse achève *Nature morte au magnolia* le 20 octobre 1941, après quoi il consacre la plus grande part de son énergie à des œuvres sur papier. La seule toile importante peinte pendant l'hiver 1941-1942 est une *Femme au collier de perles* au non-fini très audacieux (fig. 131). Cette œuvre révèle que Matisse garde tout à fait présentes à l'esprit les discontinuités de Picasso et la capacité migratoire de ses signes : à condition de pouvoir les dompter, il est toujours partant pour s'approprier ces qualités. Les discontinuités de *Femme au collier de perles* font écho à celles de *Blouse roumaine aux manches vertes* de 1937 (fig. 104) ; la labilité des signes y renvoie aux *Marguerites* de 1939 (fig. 116), où la femme absorbait la couleur de la chaise sur laquelle elle était assise.

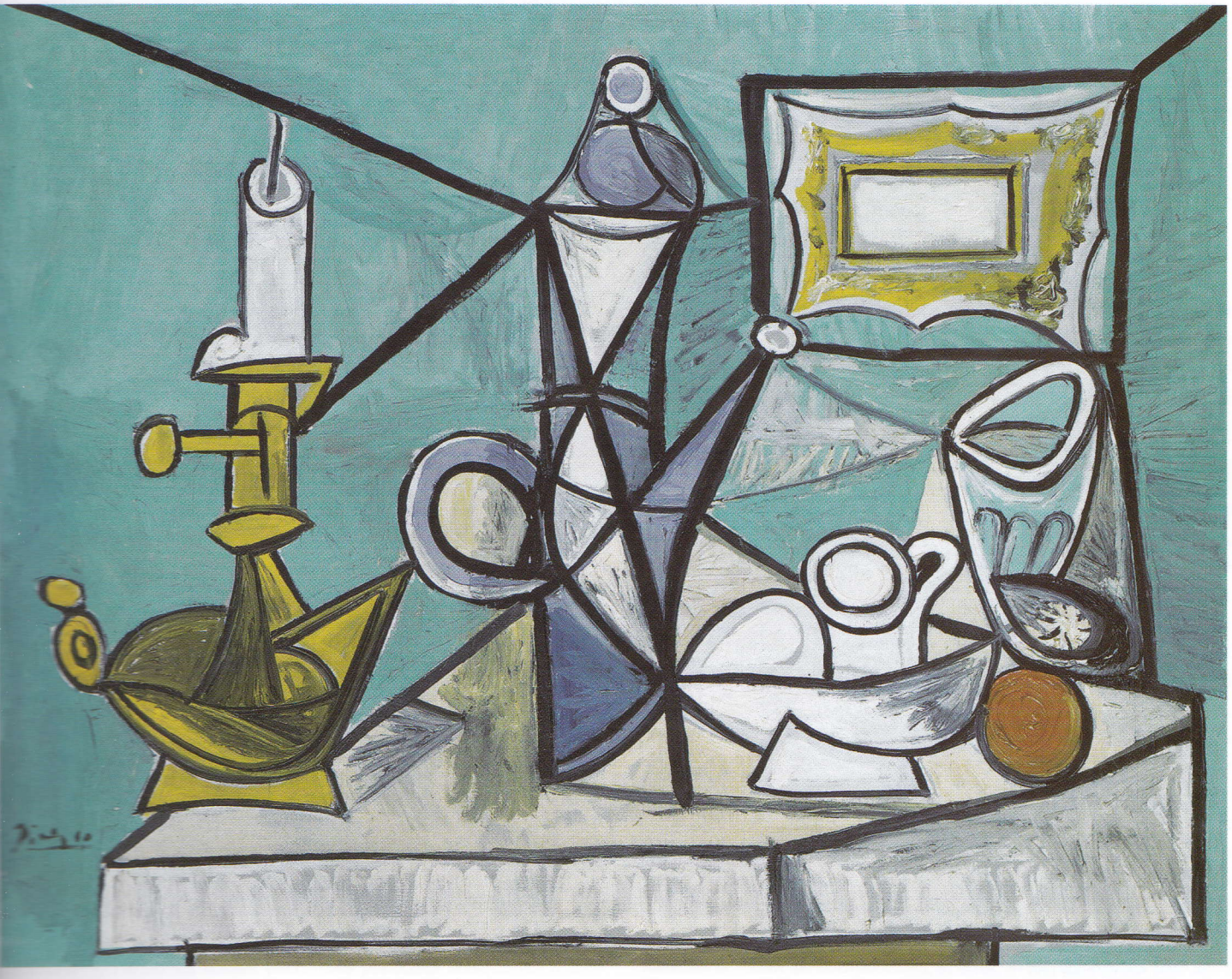
Et à la fin d'août 1942, quand Matisse retourne à la peinture, c'est encore une fois par le biais d'une incursion dans le territoire de Picasso. Après plusieurs toiles où il n'avait d'abord fait que du « cabotage », il lui semble qu'avec *Le Repos de la danseuse, carrelage rose et bleu* (fig. 157) et *Danseuse, fond noir, fauteuil rocaille* (fig. 136) il a « finalement engagé la partie sérieuse avec *la peinture*[272] ». Dans le premier tableau, le corps de la danseuse est un conglomérat : la partie inférieure en est torsadée (ses jambes sont comme des anguilles) alors que son torse est frontal, équarri, et la ligne qui définit à la fois son biceps et sa clavicule gauches est une citation directe du cubisme à ses débuts. Dans la second toile, la pose est plus détendue, presque celle d'une odalisque, mais l'usage picassien de la métaphore y est exacerbé : la chaise vénitienne à côté de la danseuse est devenue un monstrueux androïde. Deux lignes obliques croisant son bras et son poignet droits signalent le lien avec Picasso. De telles balises spatiales emprisonnant la figure dans un réseau de coordonnées constituent une anomalie dans l'art de Matisse ; et après cette brève prise en compte de l'espace claustral de Picasso, Matisse s'en éloigne autant qu'il peut et cherche à obtenir dans sa couleur la liberté qu'il a récemment atteinte dans l'ordre du dessin (voir ci-dessous). Le résultat est une série de tableaux sur un même sujet – une femme devant une porte-fenêtre – peints en septembre-octobre 1942, et *Robe violette, fauteuil rouge de Venise*



HENRI MATISSE
131 *Femme au collier de perles*, février 1942
Huile sur toile, 62 x 50 cm
Collection particulière

HENRI MATISSE

134 *Nature morte au magnolia*, 25 août-21 octobre 1941
Huile sur toile, 74 x 101 cm
Musée national d'art moderne, Paris



PABLO PICASSO
Cafetière et chandelier, 8 avril 1944
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Musée national d'art moderne, Paris

(fig. 124), peint en décembre 1942 et bientôt sélectionné par Picasso dans son troc avec Matisse. Une nouvelle fluidité imprègne ces toiles, accentuée par la minceur de la couche de pigment et par le rôle croissant qu'y jouent les auréoles de toile non peinte entourant les figures. On retrouve cette légèreté de touche dans les meilleures œuvres des mois qui suivent, notamment dans *Huîtres et tulipes* de février 1943 (fig. 125), l'autre cadeau de Matisse à Picasso. Avec plus de la moitié de sa superficie couverte de noir, ce tableau est un tour de force qui atteste les dons inégalés de Matisse coloriste : le quadrillage de lignes blanches grattées dans la surface noire transforme presque nonchalamment cette surface en zone lumineuse qui compense le jaune saturé des citrons.

■ Floraison dessinée

Après cette salve picturale, Matisse peint très peu jusqu'à la fin de la guerre, et ses rares toiles semblent avoir perdu toute tension. Sa priorité est ailleurs : la peinture ne recommencera à le démanger que lorsqu'il aura revu Picasso. Il se concentre maintenant sur ses livres illustrés.

Ceux-ci constituent en fait la plus grosse part de l'activité de Matisse pendant la guerre, ce qui lui permit de garder le moral, car il pouvait continuer à y travailler même lorsqu'il était cloué au lit. Il se met aux étincelantes linogravures blanc sur noir pour la *Pasiphaé* d'Henry de Montherlant en août 1941, alors qu'il était convalescent, après son opération (le livre l'occupera pendant deux ans de manière intermittente; il paraîtra en mai 1944). Puis ce fut le tour des *Amours* de Ronsard (commencé à l'automne 1941) et des *Poèmes* de Charles d'Orléans (entrepris un an plus tard) – sans parler de *Dessins : Thèmes et variations* et de *Jazz*, qui n'appartiennent pas vraiment à la même catégorie car dans ces livres c'est le texte, écrit après coup, qui « illustre » les images (*Thèmes et variations*, mis en chantier à la fin de 1941, est publié en juin 1943 ; *Jazz* est presque entièrement postérieur à la guerre, mais les premiers jets datent du début de l'année 1943[273]).

Matisse a toujours considéré *Pasiphaé* comme le pendant de son Mallarmé : les problèmes étaient similaires mais inversés, car c'est la page de texte, dans le second de ces livres, qui est « relativement blanche » et qui doit contrebalancer le noir des illustrations[274]. Parmi les toutes premières planches auxquelles il travaille se trouve une série de variations sur le thème de l'étreinte (fig. 137). Matisse rejettera ce motif pour le livre de Montherlant, mais il le réutilisera plus tard dans son Ronsard (fig. 138)[275]. Étant donné que le sujet de l'étreinte amoureuse est en soi éminemment picassien (sans parler du thème mythologique des amours de Pasiphaé), il n'est pas étonnant que Matisse revisite les sites de sa compétition de jeunesse avec Picasso, feuilletant enfin « les revues *Minotaure, Cahiers d'art, Verve*, que je n'ai jamais eu le temps de lire ou de voir[276] ». Il lui aurait été impossible de ne pas penser à son ami en traçant de sa gouge les contours d'un jeune taureau qui piaffe : en sus de l'estampe qu'il choisit pour le livre (fig. 141), nous disposons de huit autres versions gravées, et d'un grand nombre d'esquisses (fig. 140). Il importe même son investigation de ce thème dans les *Amours* de Ronsard (fig. 142), où un Jupiter bien membré enlève Europe de manière beaucoup plus convaincante qu'en 1927-1929 (fig. 30). Il semble hors de doute, aussi bien, que Matisse se souvien- ne de son bras de fer avec Picasso, au début de leur carrière, concernant leur habileté réciproque à dessiner une figure d'un seul trait (voir ci-dessus p. 18) : sa ligne atteint le sommet de l'économie dans un profil qui zèbre l'encre noir comme un éclair (fig. 143). Dans le Ronsard, ce seront les courbes plus complexes d'un nu féminin qui seront tracées en quelques coups (fig. 144), rappelant très directement le début de son match avec Picasso (fig. 9).

Il est difficile de dater avec précision certaines images du Ronsard : Matisse avait-il reçu l'exemplaire du Buffon de Picasso (fig. 145) avant de faire ses nombreux croquis pour la petite vignette du moustique (fig. 146) ? Impossible, également, de dater telle ronde, sortie tout droit de *La Danse* de 1910, qui illustre une « Chanson » de Ronsard (fig. 139). Mais cette planche révèle, peut-être plus qu'aucune autre, que Matisse considérait son travail sur les livres illustrés, après ce qu'il nomme la « résurrection » qui a suivi son opération, comme un bain de jouvence.

Quant à *Dessins : Thèmes et variations* (fig. 147), la fonction en est toute différente : Matisse conçoit ce livre comme une démonstration pédagogique, un exposé de la méthode graphique qu'il avait développée depuis 1935. Le point de départ semble en avoir été *Nature morte au magnolia* : non seulement Matisse inclut dans l'ouvrage une série de dessins directement liés à ce tableau, mais l'idée même de cette publication vit le jour alors que Matisse était en train de se familiariser, par le biais du dessin, avec les divers objets de son « arrangement » pour cette toile. Les visiteurs de Matisse avaient de quoi être frappés par la frénésie graphique de l'hiver 1941-1942, quand ils se trouvaient aux prises avec les feuilles épinglées, du sol au plafond, sur les murs de trois grandes pièces de son appartement-atelier (fig. 148). Le peintre dénommait cet accrochage en perpétuelle évolution « le cinéma de [sa] sensibilité[277] ».

C'est alors qu'il travaillait aux dessins reproduits dans *Thèmes et variations* (dont la composition semble avoir été arrêtée dès avril 1942) que Matisse mit en œuvre de la manière la plus éloquente l'opposition entre conscient et inconscient, qu'il avait articulée pour la première fois dans *Minotaure*. Comme je l'ai noté plus haut, il ne faut pas lire cette opposition en termes strictement freudiens. Nul désir refoulé n'affleure dans les dessins « inconscients » (les « variations ») – il s'agit plutôt d'une manière assez zen de faire le vide en soi, d'une espèce de « laisser-aller », de renonciation au contrôle qui n'est possible qu'une fois s'être assuré d'un contrôle absolu. Ce contrôle, Matisse l'obtient par le biais de longues séances de dessin (de trois à quatre heures) au cours desquelles il prend « possession » de son modèle ou de son motif, « comme s'il

PABLO PICASSO
149 *Femme assise dans un fauteuil*
23 octobre 1941
Huile sur toile, 90,8 x 72,4 cm
Collection particulière

apprenait pas cœur toutes les finesses et les particularités qu'il y décelait progressivement[278] ». Le résultat en est une unique « matrice » surtravaillée – le dessin-« thème ». Pendant qu'il élabore ce « thème », le plus souvent au fusain, Matisse n'a pas besoin d'y consacrer toute son attention (il peut bavarder avec son modèle) ; mais pour les « variations » sur ce même thème, toujours linéaires (sans modelé) et toujours tracées rapidement à la plume ou au crayon, il est presque en transe. Lydia Delectorskaya, qui posa souvent pour lui, compare Matisse réalisant une de ses « variations » à un somnambule : la moindre distraction, quelqu'un frappant à la porte ou la sonnerie du téléphone, suffisait à lui faire perdre contact avec l'œuvre en cours[279].

Il serait faux de voir dans les planches de *Thèmes et variations* l'équivalent des photographies de divers états de ses tableaux que Matisse aimait à faire reproduire, ou bien d'esquisses par quoi un artiste, Picasso au premier chef, parvient à une solution pour un tableau donné. En réalité, Matisse fait une distinction très nette, à ce propos, entre ses œuvres sur papier et ses tableaux : on ne trouve pas d'« états » successifs dans ses « variations », elles sont toutes *alla prima*. Il n'y a pas d'essai, d'élimination par tâtonnement, dans *Thèmes et variations* (sauf en ce qui concerne les pentimenti du dessin-thème)[280]. Le but n'est pas de démontrer l'avancée inexorable vers une perfection finale à travers l'élimination progressive de détails superflus[281]. Les planches du livre ne sont pas reliées : chaque série reproduite en fac-similé, sur papier rigide, est comme un jeu de cartes que l'on peut battre à loisir, même si chaque feuille porte un numéro indiquant sa place chronologique dans la séquence. Il n'y a aucune téléologie, aucun *climax*. Matisse-le-moraliste désire montrer aux jeunes la somme de travail qui précède toujours ses dessins linéaires, mais la structure ouverte du livre met l'accent sur la liberté qui en résulte.

Matisse considérait le « très important effort » qu'il avait mis en œuvre dans ce livre comme « un des plus importants de [sa] vie ». « C'est comme éclosion , écrit-il à sa fille. C'est une des choses pour lesquelles j'ai voulu continuer la vie[282]. » Et à son fils : « Ce qui est venu, c'est une *floraison* après 50 ans d'efforts. J'ai à faire la même chose en peinture[283]. » Il ne parviendra à cela qu'après la guerre, avec les grands intérieurs qu'il peint à Vence en 1947-1948.

■ La fièvre matisséenne de Picasso

Et que fait l'autre joueur pendant l'Occupation ? Picasso traverse d'abord une période assez difficile d'adaptation (il n'y a aucune œuvre qui soit datée par Zervos entre août 1940 et janvier 1941, et tout juste une poignée avant le 10 mai 1941). Mais il établit bientôt une routine de travail, rarement interrompue, qui comprend périodiquement ce qu'on pourrait appeler une « vérification » mentale du côté de chez Matisse (Picasso, en jaugeant son propre travail à travers celui de son partenaire, s'assure qu'il n'a rien oublié de ce dernier). Le plus souvent ces « vérifications » sont provoquées par un événement extérieur qui rappelle concrètement à Picasso l'existence de Matisse.

Le besoin de se mesurer à Matisse se fait sentir en premier lieu dans l'ordre thématique, en particulier avec ces trois motifs : femme au chapeau, odalisque, reflet dans un miroir.

Le premier semble avoir plus obsédé Picasso durant la Seconde Guerre mondiale qu'à toute autre époque. Bien sûr, il avait déjà peint Dora Maar ou Marie-Thérèse Walter avec un bibi, mais, à partir de mai 1941, le sujet est souvent traité en série. *Femme assise*

dans un fauteuil du 23 octobre 1941 (fig. 149), par exemple, appartient à un ensemble d'au moins neuf tableaux représentant une femme au chapeau, tous peints entre le 12 octobre (le jour où il reçoit un dessin de Matisse ; voir p. 133 ci-dessus) et le 17 novembre 1941 (Z. XI, 336, 340, 342, 345-49). Parfois Picasso invente des couvre-chefs extravagants, le plus célèbre dans le genre étant celui de *Femme assise au chapeau en forme de poisson* du 19 avril 1942 (Z. XII, 36) ; mais même lorsqu'il est banal, le chapeau est désormais très voyant. Étant donné que Picasso a sans doute pris connaissance de l'œuvre de Matisse au moment du scandale « fauve » du Salon d'automne de 1905, où *La Femme au chapeau* avait provoqué les rires de la foule, il n'est guère surprenant que lors de ses accès de « fièvre matisséenne » il ait été enclin à revenir sur ce même thème. Après la guerre, Picasso fera une allusion sarcastique à cette association d'idées Matisse/chapeau, alors que son instinct de compétition était à nouveau exacerbé par la réalisation de la chapelle du Rosaire de Matisse à Vence : « Grande chapellerie moderne/À l'Odalisque Repeinte/Henri Matisse chapelier modiste[284]. »

Un second motif matisséen – l'odalisque allongée, les bras derrière la tête – résonne alors plus encore chez Picasso : bien qu'il ne peigne que quelques nus couchés pendant la guerre, il leur accorde une extrême attention[285]. Non seulement ces toiles sont les plus grandes de cette époque – on compte parmi elles *L'Aubade* (fig. 150) et le *Nu couché* (fig. 155) de dimensions considérables –, mais il consacre à leur réalisation un nombre important d'études. On peut même dire que ce sont les tableaux sur ce thème qui aident Picasso à se libérer de l'angoisse paralysante dont il souffre au début de l'Occupation.

Le motif apparaît tout d'abord dans une gouache datée du 25 janvier 1941 ((Z. XI, 92) puis, de nouveau, après une période d'oisiveté, dans une série de dessins commencée le 19 mai (Z. XI, 123-142). Sur l'une de ces feuilles, très clairement la première pensée pour ce qui deviendra *L'Aubade*, une figure a été ajoutée qui contemple le nu endormi (Z. XI, 138). En juin 1941, Picasso essaie de déterminer la pose de son odalisque (Z. XI, 174, 180-186) à travers une série de dessins qui rappelle les rêveries inspirées de Delacroix, dans les carnets de croquis de Royan (fig. 118). En juillet, un homme barbu fait son apparition (Z. XI, 223). (Deux ans plus tard, parlant à Brassaï d'une série de dessins sur le même motif, Picasso mettra en rapport l'attribut de la barbe avec la figure de son père – puis, changeant abruptement de sujet, il évoquera les dessins de Matisse[286].)

À la mi-août et pour plusieurs semaines, Picasso retourne enfin à son odalisque couchée et à *L'Aubade* (Z. XI 238-266, 275-279, 308, 309, 311, 312, 314, et figs 151a-q, 152a-b), se concentrant d'abord sur la pose du nu allongé. Bien qu'il explore en toute liberté la possibilité de représenter simultanément le pubis et les fesses (ce qu'il avait déjà fait en mai), il hésite maintenant à étendre le principe de la multiplicité des aspects au visage lui-même. Alors qu'en mai il avait adopté une solution radicale – combinaison d'un profil perdu et d'un profil normal orienté dans la direction opposée[287] –, en août, il vise à une discontinuité moins flagrante. Le 23 septembre, les vues simultanées ont pratiquement disparu, et le visage est devenu un ovale vide à la Matisse (fig. 152b). Le décor, fermement établi dès le 19 août (Z. XI, 249), varie très peu au cours de tout ce procès : c'est une cellule austère, claustrale, contenant un énorme divan et une armoire ; du plafond trapézoïdal une lampe pend, tel un œil inquisiteur – motif tout droit sorti de *Guernica*, comme le remarque Leo Steinberg, et qui sera redoublé, un mois plus tard, par la figure d'un tapis non moins oculaire (figs 151c-o).

Le troisième thème général inspiré par Matisse, pendant ces années de guerre, est celui de la réflexion dans un miroir. Le 23 août, dans plusieurs dessins représentant un buste féminin (et sans rapport direct avec les esquisses pour *L'Aubade*), Picasso justifie sa combinaison « profil perdu/profil divergent » en montrant reflété dans le miroir l'arrière d'une tête, comme pour dire, à la Lewis Carroll, que tout est possible dans un univers inversé (Z. XI, 268, 270)[288]. Deux jours plus tard, il ajoute un miroir à l'armoire de la cellule où l'odalisque de *L'Aubade* est enfermée ; une seconde figure, absente depuis le mois de mai, revient sur la scène. Picasso trifouille pendant plusieurs semaines la position de ce personnage de voyeur, sans oublier son reflet dans le miroir. Dans le quatrième croquis daté du 18 septembre (fig. 151d), il fige cette figure sur un tabouret : elle y reste immobile, perdue dans la contemplation de sa propre image, dans pas moins de quatorze dessins réalisés en deux jours.

Cette série de croquis évoque ces dessins de Matisse réalisés en 1935-1936,où le miroir jouait un rôle primordial. Mais, précisément parce qu'elles sont très proches, ces œuvres révèlent à quel point les méthodes respectives des deux artistes se sont écartées. Lorsque Matisse dessinait sa « variation » à l'encre après avoir étudié son « thème » au fusain, il cherchait toujours à oublier ce travail préliminaire afin de sauter sans filet. Picasso, au contraire, procède par analyse : il se consacre d'abord au décor et à la position de l'odalisque, puis il porte son attention ailleurs – il s'occupe du miroir lui-même, qu'il avait jusque-là considéré comme la chasse gardée de Matisse, un domaine auquel il valait mieux ne pas toucher. Le miroir devient l'élément variable dans la série de croquis de Picasso – la femme assise se rapprochant progressivement de son reflet, l'arrière de sa tête « réelle » allant jusqu'à s'accoler à l'image de son visage reflété (fig. 151i), puis reculant, et s'approchant de nouveau. À l'inverse des planches de *Thèmes et variations*, il n'est pas question de mélanger ces croquis comme un jeu de cartes ; ils fonctionnent plutôt comme les pages d'un *flipbook*, technique que Picasso développa plus avant dans ses carnets à la fin de sa vie[289]. Matisse voulait nous immerger dans le flux de son « cinéma » ; Picasso segmente ce flot, et c'est ce qui lui permet de tester une seule variable à la fois.

Pendant cette période de travail intense, Picasso trouve encore le moyen de convoquer Matisse d'une autre manière : ajoutant à la

dernière minute un motif décoratif d'anneaux blancs sur la robe très cubisme tardif d'une *Femme assise dans un fauteuil,* il transforme ce vêtement en une sorte de blouse matisséenne bon marché (fig. 154)[290]. Cette toile marque l'une des rares occasions où Picasso « démonise » Matisse pendant les années de guerre. Le miroir de *L'Aubade* lui donnait-il tant de mal qu'il lui faille se défouler en coulisses ? Le rabattement du raffinement élitiste propre à Matisse est évident : Picasso n'a pas peint la femme de vos rêves dans une robe de soirée, mais une concierge ou une femme de ménage dans son tablier (Picasso oppose souvent sa propre vulgarité au goût délicat de Matisse[291]). De plus, bien que Picasso utilise des couleurs très vives dans cette toile, il s'assure qu'elles ne respirent pas. Appliquées en couches épaisses, opaques, et électrisées par du noir (trait stylistique qu'affectionne Picasso quand il démonise Matisse), ses couleurs tapageuses mettent en garde le spectateur.

En novembre 1941, Picasso visite l'exposition des dessins de Matisse à la Galerie Louis Carré (10-30 novembre) : il s'agit pour la plupart de dessins linéaires du type « variation », dont plusieurs représentations « mises en abîme » de l'arrangement de *Nature morte au magnolia.* Cela l'incite à reconsidérer la composition de *L'Aubade,* à revoir notamment la figure du nu allongé qui était devenu trop séduisant, sans doute trop matisséen (Z. XI, 364-373). La « dévénustation » à laquelle cette figure est maintenant soumise (pour reprendre une expression de Leo Steinberg) est compensée par le soudain débordement ornemental du décor (Z. XI, 365). Mais le reflet dans le miroir demeure problématique. Le 2 janvier 1942, Picasso tente une solution radicalement différente : la femme assise est derrière l'odalisque étendue dont les jambes se prolongent de manière improbable dans un miroir parallèle au plan du tableau (Z. XII,3).

Picasso s'arrête de travailler à l'élaboration de *L'Aubade* jusqu'en mai, date à laquelle il parvient très vite à une conclusion. Après tant de coups de sonde matisséens, le miroir est évacué (ou, si le cadre représenté au premier plan est bien un miroir, il ne fonctionne pas comme surface réfléchissante). La noirceur générale du tableau ne saurait être plus nocturne, la dévénustation du nu plus complète, la chambre moins hospitalière. Le motif à rayures sur le lit où gît l'ex-odalisque est comme la grande arête d'un poisson, le personnage voyeur est devenu un grostesque bouffon.

Picasso a peut-être regretté d'avoir abandonné son incursion dans le territoire de Matisse, car il retourne en septembre au thème du nu couché, cette fois en une allusion directe au Matisse des débuts (le miroir, qui n'avait été admis qu'assez tardivement dans leur jeu, est omis). Par son accord coloré ocre/brun/gris, le grand *Nu couché* de Picasso (fig. 155) renvoie aux phases « cézanienne » et analytique du cubisme; mais le tableau se réfère aussi à ce qui avait précédé ces moments cubistes. L'accent porté sur la définition sculpturale du corps, la sinuosité serpentine de la figure, le bras droit replié derrière la tête : autant d'hommages au *Nu bleu* peint par Matisse en 1907 (fig. 156), mais aussi au tableau par lequel Picasso y répondait la même année, *Nu à la draperie* (Z. II*, 47). Bien que *Nu couché* fasse allusion à l'horreur de ces années de guerre (on a souvent mis en rapport la tonalité sombre de cette toile avec la toute récente mise en œuvre des lois antisémites de Vichy), Picasso y marquait aussi son deuil des échanges du tac au tac auxquels il s'était livré avec Matisse dans sa jeunesse[292].

Picasso aura d'autres nombreux accès de sa « fièvre matisséenne » d'ici la fin de la guerre. Aucun n'est plus violent que celui auquel il succombe durant l'été et l'automne 1943, juste après avoir vu les toiles récentes de Matisse chez Lejard (en juin). D'abord, il peint le coq que Max Pellequer avait promis à Matisse, mais il décide de se le garder (de la même manière, rappelons-le, que Matisse avait décidé de conserver le dessin qu'il avait dédicacé à Picasso [fig. 123])[293]. Puis, le 10 juillet, il paie tribut au *Portrait de Marguerite,* tableau de Matisse qu'il avait eu en sa possession depuis 1907 (Z. XII, 258)[294]. C'est seulement en août qu'il répondra directement aux toiles découvertes chez Lejard.

Une de ces toiles appartient à une série peinte exactement un an auparavant (en août 1942) et représentant une danseuse dans un fauteuil : comme *Le Repos de la danseuse,* qui fait partie de la même série (fig. 157), ce tableau comprend un sol dallé qui ondule, mais le corps de la figure en est beaucoup moins contorsionné. Picasso en retient le dallage qui tangue et transforme le fauteuil en un tas d'anguilles dans lequel s'empêtre la femme assise (fig. 158). Tirant parti de ses nombreuses études pour le divan de *L'Aubade* (figs 153a-b), Picasso fait de moult esquisses de l'arabesque du fauteuil à bascule (Z. XIII, 71-72, 75-80), certaines, même, après avoir achevé le tableau, alors qu'il n'existe apparemment qu'une seule étude de la figure : de quoi ne nous laisser guère de doute sur le principal objet de son intérêt dans cette œuvre.

Picasso attend le mois d'octobre avant de proposer sa propre version (Z. XIII, 130) d'un autre tableau vu chez Léjard – *Femme à la voilette* de février 1942, dont Matisse dira à Aragon qu'il était « un peu Manet »[295]. Entre-temps, il a peint une de ses toiles les plus grandes de l'Occupation, *Nature morte à la chaise* (Z. XIII, 123), qui rappelle certains tableaux de Matisse de 1908-1910, particulièrement *Vue de Collioure* de 1908, *La Dame en vert* de 1909, et *Jeune fille aux tulipes (Jeanne Valderin)* de 1910 (Paris 1993, respectivement nos 50, 68 et 75). Pour faire bonne mesure, ajoutons plusieurs natures mortes avec miroirs réfléchissants (Z. XIII, 127-128), et nous avons là un cas fort aigu de fièvre matisséenne.

Le genre de la nature morte, dans lequel Picasso se montre le plus prolifique pendant la guerre, est aussi celui où sa résistance à l'art de Matisse se manifeste le plus aisément. On ne sait pas ce que fut la réaction de Picasso quand il vit pour la première fois la *Nature morte au magnolia* lors de son exposition au Salon d'automne de 1943, mais Françoise Gilot nous rapporte ce qu'il en pensa en la revoyant en 1945 :

> Picasso la jugeait trop décorative. En outre, la composition ouverte, la bassine de cuivre en partie sectionnée par la limite supérieure du

> tableau, et, autour, ces objets qui se touchaient à peine, ni franchement isolés ni franchement enchevêtrés, représentaient autant d'anathèmes pour le maître du cubisme. Cela le faisait grincer des dents. [...] Je devais avoir l'air absorbé, songeur, car, en sortant du musée, c'est par ces mots que Pablo conclut la visite : « Alors, à votre avis, ça marche, cette juxtaposition d'objets sans relation de cause à effet ? Matisse est un magicien, son usage de la couleur tient du prodige. Ça me donne faim, tout à coup[296]. »

Picasso ne peut et ne veut accepter l'organisation paratactique de l'espace *all-over* de Matisse. Cela le fait « grincer des dents ». C'est pourquoi il n'a de cesse d'affirmer, dans d'innombrables natures mortes peintes sous l'Occupation, que les objets se doivent d'être ancrés dans un réseau de coordonnées, que l'espace est comme une boîte et qu'il n'est pas extensible. Au bain de rouge indéterminé de Matisse dans *Nature morte au magnolia*, Picasso répond par un tableau où (exceptionnellement) une seule couleur domine (turquoise) (fig. 135). Mais cette couleur n'inonde pas la toile et les objets ne flottent pas : ils sont cloués sur place. Même le miroir, qui réfléchit la lumière, n'autorise en rien une quelconque errance de notre regard.

La nature morte la plus célèbre que Picasso peint pendant la guerre est indubitablement celle *au crâne de bœuf* (fig. 159). L'harmonie subtile et colorée de ce tableau (pourpre, rose, brun, bleu, vert émeraude, et toutes les gradations de valeur allant du blanc au noir) est très matisséenne[297]. Même le soin avec lequel Picasso a traité son glacis velouté est tout à fait inhabituel. Mais la loi du cadre est partout imposée : « Tu ne bougeras pas plus que moi », déclare à qui le regarde le crâne morbide. *Nature morte au magnolia* s'adressait violemment au spectateur, mais après le « coup de clairon » de la couleur, comme Matisse avait coutume de dire, ce tableau le laissait faire l'expérience de son flot expansif, l'encourageait à enfler de concert. Avec Matisse, la terreur provoquée par la tête de Méduse se devait d'être surmontée ; Picasso ne veut pas que le spectateur se libère de ce mauvais sort.

Une fois pourtant Picasso admet l'espace *all-over,* « décoratif » de Matisse dans le monde de ses natures mortes – dans une série de dessins d'après un plan de tomates, réalisés tout à la fin de l'Occupation, le 27 juillet 1944. J'y vois une réponse directe à *Thèmes et variations.* Matisse aurait presque pu signer la première de ces feuilles (fig. 160) : comparez-la avec un de ses nombreux croquis d'un pied de moutarde (fig. 163). Le second et le troisième dessin, bien qu'ils soient déjà plus angulaires que ne l'autoriserait la fluidité de Matisse, restent centrifuges (Z. XIV, 14 et fig. 161). Dans le dernier, au contraire (fig. 162), avec ses accents sombres qui vous disent où porter le regard, Picasso est de retour dans son univers.

CHAPITRE VI

Quatrième acte : Retrouvailles 1944-1954

■ Officiels au Salon

26 août 1944 : tout comme l'Occupation quatre ans plus tôt, la Libération change abruptement les règles du jeu. Matisse et Picasso doivent maintenant se confronter à une presse surexcitée, toujours prête à faire ses choux gras de leurs tribulations. Ils sont tous deux traités comme trésor national par diverses factions de l'intelligentsia et par bon nombre d'institutions, mais leur vie diffère du tout au tout. Vu son âge et sa santé, Matisse ne déroge pas fondamentalement à ses habitudes à la fin de l'Occupation. Picasso, au contraire, devient instantanément une star au statut quasi officiel[298].

Le statut en question se confirme avec le Salon d'automne de 1944 (surnommé le « Salon de la Libération »), qui célèbre Picasso par une exposition particulière d'au moins soixante-trois de ses toiles et cinq de ses sculptures (fig. 165). Le 5 octobre, un jour avant l'ouverture du Salon, *L'Humanité* annonce en première page : « LE PLUS GRAND DES PEINTRES AUJOURD'HUI VIVANTS, PICASSO, A APPORTÉ SON ADHÉSION AU PARTI DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE » : que Picasso rejoigne le Parti communiste est jugé plus important que les nouvelles du front (la guerre, ne l'oublions pas, est loin d'être finie)[299]. Le résultat immédiat, et qui était prévisible, est un énorme afflux de visiteurs au Salon, visiteurs dont beaucoup n'avaient jamais mis les pieds dans un musée ou une galerie.

Le scandale est considérable. Un groupe particulièrement agressif décroche la *Tête de taureau* de 1942, assemblage d'une selle et d'un guidon de bicyclette, ainsi que plusieurs tableaux. La rage vient en partie du choix des œuvres exposées : plutôt que de présenter une rétrospective de son travail, Picasso montre avant tout sa production des six dernières années – se concentrant même sur la période de la guerre. Ce faisant, il ne fournit au nouveau public venu au Salon aucune clé historique permettant de faciliter l'accès à son art[300].

Matisse rata l'exposition, mais il était dévoré de curiosité (demandant à Camoin s'il l'avait vue, il ajoute : « On en parle beaucoup, il y a eu des manifestations dans la rue contre elle. Quel succès[301] ! »). Il fut très intrigué d'apprendre que sa *Corbeille d'oranges* de 1912 avait été accrochée par Picasso parmi ses œuvres (il mentionne le fait dans une lettre à son fils, non sans fierté)[302]. Et, comme tout le monde, il se demandait ce que pouvait bien signifier l'adhésion de Picasso au Parti[303]. Lorsqu' monta enfin à Paris pour deux semaines, en avril-mai 1945, dernier fut parmi les premiers à qui il rendit visite[304].

Matisse était sans attache : il pouvait prendre toutes les di tances qu'il voulait avec les différentes instances du monde pol tique et intellectuel. Mais Picasso, soutenu – et poliment corse – par la formidable machine communiste, n'avait pas ce luxe. s'était livré pieds et poings liés à un parti qui n'eut jamais moindre scrupule à exploiter son nom : sans doute ne manquai il pas d'envier l'indépendance de Matisse.

Ceci explique peut-être une antinomie décelable dans la sér de natures mortes représentant un pichet et une tête de mo peintes au printemps 1945 – un conflit entre le thème sombre la *vanitas* et la légèreté de couleur et de texture marquant c tableaux. La contradiction est absente de la première toile de série, qui date du 10 mars (Z. XIV, 87). La confrontation entre tê de mort et pichet y est exceptionnellement tendue – le crâne « raide et dur comme une balle de fusil », note Leo Steinberg[30 Trois jours plus tard, Picasso ajoute un autre personnage à son all gorie, une botte de poireaux qui fait figure d'os en croix ; la comp sition commence à perdre de sa rigidité. En moins d'une semain Picasso peint au moins six tableaux représentant ce trio – poireaux tantôt membres amollis, tantôt pinces menaçantes (Z. XI 88, 93, 95-97, 99).

Ce qui frappe immédiatement les visiteurs, lorsque Picasso le montre certaines de ces toiles, c'est leur fraîcheur : « Je les pousse moins en moins [...]. Si je dépassais un certain stade, ce ne sera plus ça... Je perdrais en spontanéité ce que je gagnerais peut-être solidité. [...] Aussi je mets de moins en moins de couleurs et lais de plus en plus la toile vierge jouer son rôle[306] », déclare-t-il. N propos ne saurait être plus matisséen. Dans un second groupe tableaux reprenant cette même composition, trois toiles probabl ment peintes début mai (seule la fig. 166 est datée[307]), Picas introduit un quatrième élément, soit un livre, soit une lampe huile. Le rapport de ces œuvres à Matisse (qu'il vient tout juste voir, soit dit en passant) est souligné par la quantité inhabitue de toile réservée et, pour les parties peintes, par la manière do la blancheur du support fait vibrer la mince couche de pigme qui la recouvre. Notez aussi les cernes de blanc qui entoure certains objets et permettent à la couleur de respirer – intervall

particulièrement efficaces entre le noir et le jaune, comme Matisse l'avait démontré dans *Huîtres et tulipes* (fig. 125), que Picasso avait enfin été cherché chez Fabiani[308].

À la fin de juin 1945, Matisse se rend de nouveau à Paris, où il restera jusqu'à la mi-novembre. On ne peut guère douter qu'il vit « Picasso : Peintures récentes » à la Galerie Louis Carré (20 juin-13 juillet), première exposition commerciale de l'artiste depuis la fin de la guerre. (Il aura pu trouver amusant que huit des tableaux représentent une « femme au chapeau », et remarquer la vitalité colorée des natures mortes, notamment de deux toiles montrant un bougeoir, une cafetière et un miroir, de la même série que la fig. 135.) L'événement avait été remarquablement orchestré, un impressionnant catalogue publié *(Picasso libre : 21 peintures 1940-1945)*, et les comptes rendus s'avéraient élogieux, suggérant contre toute évidence qu'un fossé séparait les œuvres exposées chez Carré et celles qui avaient fait scandale (condamnées par ces mêmes journalistes) au Salon quelques mois auparavant.

Cette inconstance de la presse et du public parisien incite Matisse à apporter le plus grand soin à son envoi au Salon d'automne de 1945. Comme Picasso l'année précédente, il y est fêté par une exposition personnelle de ses œuvres ; mais, à l'inverse de son rival, il opte pour une mini-rétrospective. De fait, Matisse insiste sur ses débuts : des quarante-trois tableaux inclus dans l'exposition (six d'entre eux hors catalogue), il n'y en a pas moins de neuf datant d'avant 1903[309]. Curieusement, il ne montre qu'une toile vraiment fauve (enflammée, pourrait-on dire), *La Lecture* de 1905-1906 (The Museum of Modern Art, New York), mais il n'hésite pas inclure des tableaux aussi difficiles que *Le Luxe I* de 1907, *Le Rideau jaune* de 1915, et *Portrait de Greta Prozor* de 1916[310]. De plus, les années niçoises sont dans leur ensemble presque ignorées, représentées seulement par deux toiles « de crise », dont *Nu couché de dos* (fig. 18). Après cela, on saute directement à la fin des années trente (avec *Les Marguerites* [fig. 116], notamment) et à la guerre, avec vingt-deux tableaux des années quarante, parmi lesquels *Robe violette, fauteuil rouge de Venise* (fig. 124)[311]. Il s'agissait en somme d'un choix parfaitement rigoureux, et la presse se montra très élogieuse. Même *Les Lettres françaises* (fief attitré de Picasso) se joint au concert d'éloges en publiant un long entretien où Matisse réaffirme ses positions esthétiques face au « réalisme socialiste » habituellement défendu par la revue[312].

■ Exportations diplomatiques

La compétition d'après-guerre entre Matisse et Picasso prend un tour officiel avec leur exposition conjointe au Victoria and Albert Museum de Londres (5 décembre-15 janvier 1945). Aussitôt cette idée d'exposition lancée, Matisse commence à se faire du mauvais sang, demandant à Picasso quelle sorte de cadres il compte utiliser pour ses propres toiles – il souhaiterait qu'ils aient les mêmes : il préfère, quant à lui, les cadres les plus simples possibles. Il s'inquiète également de savoir si Picasso accepterait de prêter les trois Matisse en sa possession[313].

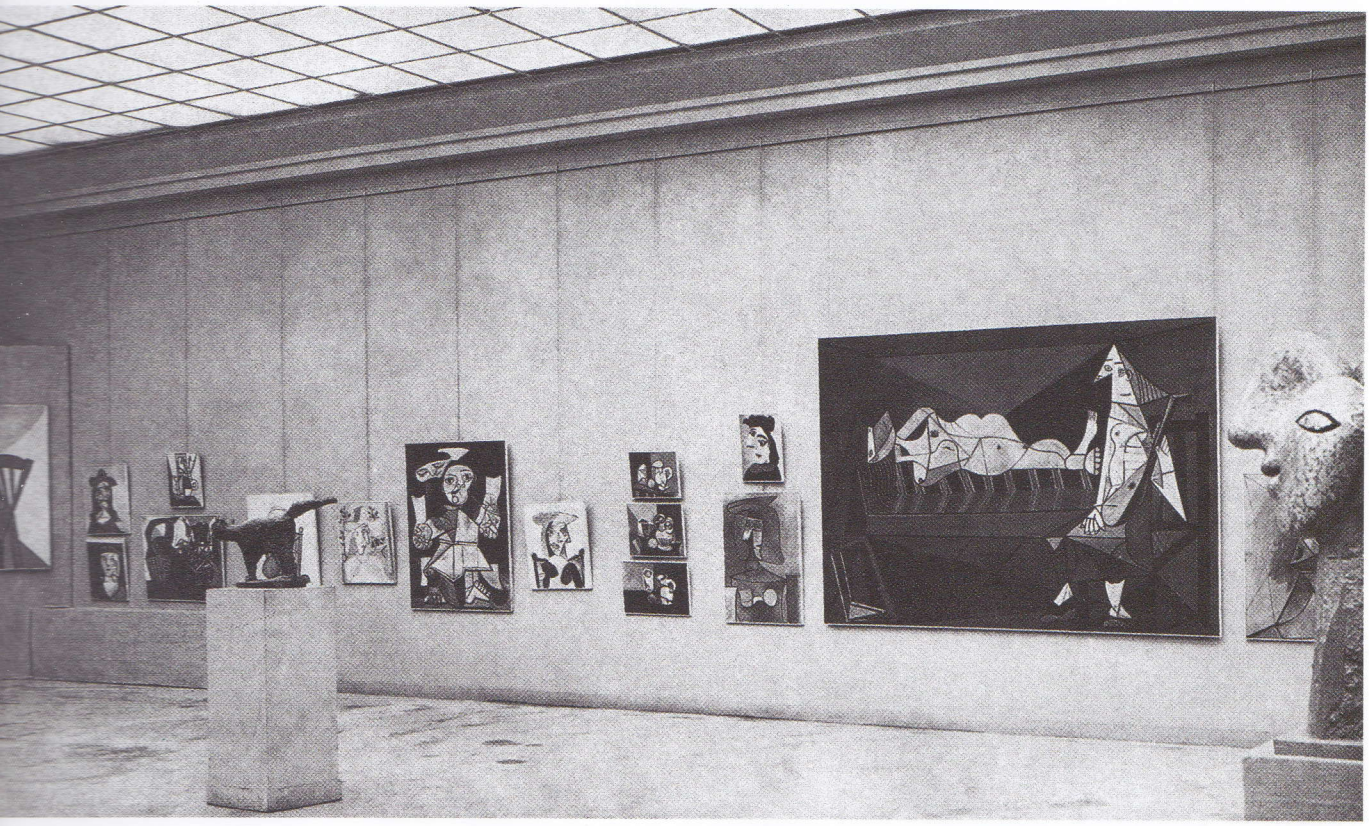
Le 3 août 1945, Matisse écrit ceci dans un de ses carnets :

> Demain dimanche 5 août 45 à 4h, visite de Picasso. Comme je m'attends à le voir demain mon esprit travaille. Je fais avec lui cette exposition de propagande à Londres. Je me représente la salle avec mes tabl[eaux] d'un côté et les siens de l'autre. C'est comme si j'allais cohabiter avec un épileptique. Que je vais avoir l'air sage (ou un peu cucul pour certains) à côté de ses pyrotechnies, comme disait Rodin de mes œuvres. Je marche quand même, je n'ai jamais repoussé un voisinage lourd ou bien gênant. La justice viendra un jour, me suis-je toujours dit. Et puis, est-ce qu'il ne pourrait pas avoir raison ? Les gens sont si bracs[314].

Matisse a raison de se soucier de la réception de ses œuvres à Londres. Exposant cinq tableaux de plus que Picasso (trente contre vingt-cinq), il est néanmoins éclipsé. Chacun décide de s'en tenir à la stratégie adoptée pour sa dernière exposition du Salon d'automne : Matisse présente une mini-rétrospective de son travail (avec essentiellement la même sélection d'œuvres de jeunesse et un peu moins de toiles des années quarante[315]), et Picasso, à l'exception de *Pêche de nuit à Antibes* (1939), prêté par Zervos, montre des tableaux des années de guerre sortant tout droit de son atelier[316].

Bien que personne ne tente de décrocher des tableaux de Picasso comme ça avait été le cas à Paris l'année précédente, la commotion est considérable, et les salles d'exposition sont combles. Même si la presse, au début tout au moins, essaie d'accorder une égale attention aux deux artistes, le public n'a d'yeux que pour Picasso. Semaine après semaine, le *Times* publie dans son courrier des lecteurs des lettres enragées (dont celle de Evelyn Waugh, particulièrement lamentable) : les rares sympathisants du peintre en sont réduits à signaler que l'exposition a été financée par le gouvernement français et ne coûte rien aux contribuables anglais[317]. L'exposition reçoit un accueil plus chaleureux quand elle échoue à Manchester et à Glasgow (diminuée de *Pêche de nuit à Antibes* et de cinq toiles de Matisse). Mais le mal était fait : les échos du tumulte londonien avaient déjà atteint Paris. La presse conservatrice, nostalgique du régime pétainiste, clame bien haut que Picasso n'est pas digne du rôle d'ambassadeur de la culture française qu'on lui fait jouer. Waldemar George, réactionnaire particulièrement bilieux depuis 1930, intitule un de ses articles « L'art de Picasso n'est pas français »[318].

Si Matisse ne semble guère avoir pris vraiment ombrage du scandale et du peu d'attention qu'on lui a accordée à Londres, c'est probablement parce qu'un meilleur sort lui était alors réservé à Paris. En novembre 1945, presque aussitôt après la fermeture de sa mini-rétrospective au Salon d'automne, était publié un numéro spécial de la luxueuse revue *Verve* de Tériade entièrement consacré aux tableaux qu'il avait peints pendant la guerre, ceux-ci bénéficiant

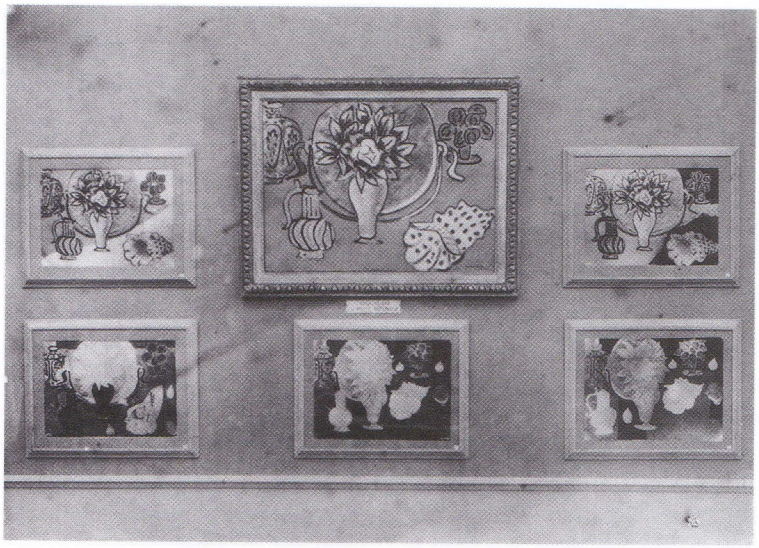


RC VAUX
position Picasso au Salon d'automne de 1944,
Salon de la Libération »

a

b

c



MARC VAUX

167 Exposition Matisse à la
a–c Maeght, Paris, décembr

de nombreuses reproductions en couleurs d'une très grande qualité (vol. IV, n° 13). Intitulé *De la couleur*, ce numéro arbore sur sa couverture et son frontispice ce qui semble être aujourd'hui, rétrospectivement, l'embryon de *Jazz*. Un mois plus tard, c'est l'inauguration de la Galerie Maeght, qui allait devenir un des hauts lieux du marché de l'art d'après-guerre à Paris, avec une exposition Matisse. Bien que le peintre soit de retour à Nice et cloué au lit, il contrôle l'accrochage. L'exposition, impensable aujourd'hui, s'avère extraordinaire : craignant toujours plus que les artistes de la génération montante ne s'imaginent que ses toiles ont été peintes rapidement et sans effort, Matisse sélectionne six des tableaux qu'il venait de montrer au Salon d'automne et les expose entourés de photographies de leurs divers états antérieurs – chacune de ces photographies, d'un format à peine plus petit que le tableau lui-même, est encadrée individuellement (figs 167a-c)[319].

On sait que Picasso visita cette exposition[320]. On ne sait pas exactement quand, mais son œuvre nous donne une indication : le jour du vernissage, il commence sa célèbre série de onze lithographies sur le thème du taureau, dans laquelle l'animal est progressivement représenté de manière de plus en plus « simple » (il s'agit de onze « versions » différentes plutôt que de onze « états », même si Picasso a travaillé sur la même pierre). Comme le note Irving Lavin, cet ensemble occupe une place à part dans la production graphique de Picasso : à l'inverse de Matisse, Picasso a toujours pris grand plaisir à expérimenter avec les divers états d'une estampe mais, d'ordinaire, il empruntait la voie habituelle, celle d'une complexification progressive de la composition. Dans la série du taureau, au contraire, l'animal est d'abord représenté de manière plutôt réaliste (sa lourde masse soigneusement ombrée, avec de multiples nuances dans le modelé), alors que dans la planche finale il ne sera plus rendu qu'au moyen de quelques traits – devenant désormais pur schéma, chiffre d'un taureau (la dernière version date du 17 janvier 1946)[321]. Comme le remarque Isabelle Monod-Fontaine, cette laborieuse méthode soustractive, antithétique à tout ce que nous savons du mode de travail de Picasso, est exactement celle qu'avait suivie jusque-là Matisse dans sa peinture (bien qu'il l'eût abandonnée dans son dessin). Rien ne pourrait en témoigner plus clairement que la série de photographies exposées à côté de *La Blouse roumaine* ou du *Rêve* – à savoir, à côté d'un tableau qui avait déjà joué un rôle important dans le constant dialogue des deux artistes (voir ci-dessus, p. 137[322]).

■ Visite

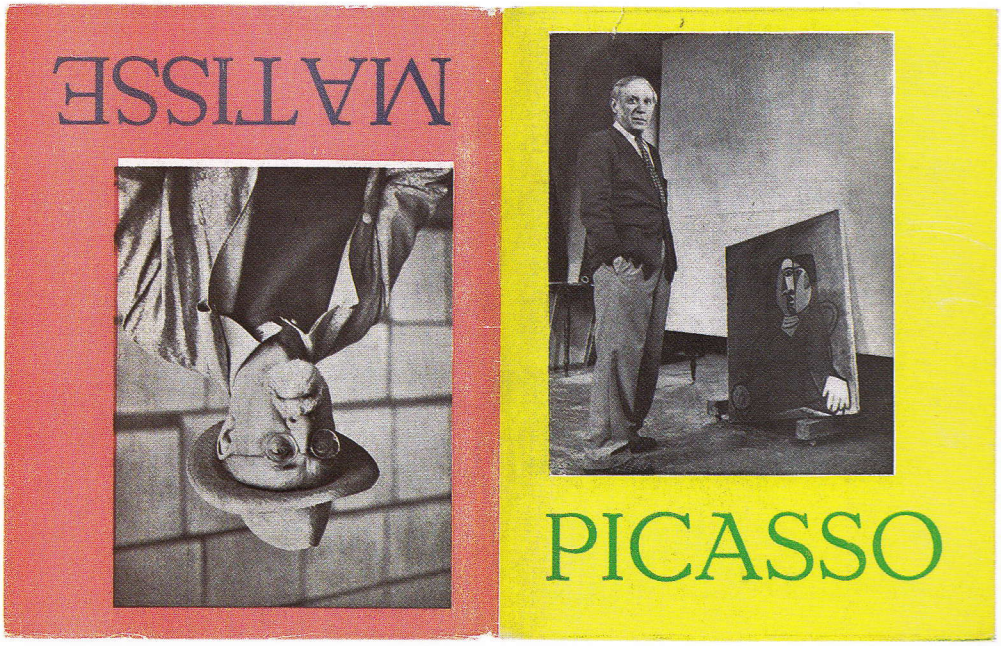
Dès 1946, le commerce entre Matisse et Picasso suit un modèle qui demeurera inchangé jusqu'à la mort du premier en 1954. Ils jouent leur jeu simultanément de trois manières : d'abord, et la presse en fait ses gorges chaudes (c'est matière à copie), ils se retrouvent lors d'événements publics ; ensuite, ils se rencontrent fréquemment en privé (cet aspect de leur relation est rapporté de manière truculente par Françoise Gilot, qui rend fort bien le rapport ambigu, œdipien, que Picasso entretient avec son aîné) ; enfin, ils communiquent entre eux par leurs œuvres.

Côté public, 1946 fut une année bien remplie, notamment par les expositions-ventes de charité. La plus importante de ces manifestations (souvent très chargées politiquement) fut « Art et Résistance » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en février-mars. Parrainée par l'Association des amis des Francs-Tireurs et Partisans français (les F.T.P.), l'exposition avait pour but d'aider au rétablissement de l'honneur national. Si l'on en juge par la presse, Matisse et Picasso déçurent tous deux. Picasso exposait *Le Charnier* (Z. XIV, 76 ; The Museum of Modern Art), le premier tableau peint selon le nouveau mode allégorique qu'il venait d'adopter à la demande des gardes-chiourme du Parti : pour la presse communiste, l'aspect inachevé de la toile (dont une bonne partie de la surface est en réserve) révèle le foncier manque d'égard du peintre à l'égard du Peuple, et sa représentation de la souffrance humaine est à la fois trop pessimiste et trop générique[323]. Quant à Matisse, on le ridiculise pour son envoi de portraits dessinés de sa fille en F.T.P[324].

Pendant « Art et Résistance », l'exposition de Matisse, qui venait juste de se terminer chez Maeght, est présentée à Nice, à la demande de la municipalité (on la met au casino !). De manière assez surprenante, elle fait esclandre – avec manifestations d'étudiants dans la rue et lettres de lecteurs au journal local[325]. D'un ton amusé, Matisse écrit à son fils qu'il s'agit de la « répétition de la protestation qui a eu lieu à Paris à l'occasion de l'exposition de Picasso[326] » (au Salon de la Libération). En avril et en mai, respectivement, l'exposition Picasso/Matisse du Victoria and Albert termine sa tournée à Amsterdam et à Bruxelles (avec quelques révisions). Sur la couverture des catalogues, les deux artistes sont présentés comme à égalité (figs 168, 169), et la critique tient un discours identique. Un compte rendu est tout simplement titré : « Matisse = Picasso », ce qui offre un condensé de la réception générale de cette exposition[327].

Picasso, qui se trouve souvent sur la Côte d'Azur, visite désormais régulièrement Matisse – à Vence, puis à Nice. Françoise Gilot décrit avec verve la première de ces visites, à la mi-mars 1946[328]. À la plus grande irritation de Picasso, Matisse suggéra qu'il pourrait faire le portrait de Gilot et que, s'il le faisait, il peindrait ses cheveux en vert. Cette proposition est au départ de *La Femme-Fleur* de Picasso : « Matisse n'est pas le seul à pouvoir vous peindre avec les cheveux verts ! » aurait alors déclaré le peintre à Gilot[329].

Qu'a vu Picasso lors de cette première visite d'après-guerre ? Très certainement des dessins et des gravures au trait (il y en avait toujours un certain nombre sur les murs de Matisse), des papiers découpés (Matisse avait alors presque fini de travailler à *Jazz*, bien que le livre ne dût paraître qu'en novembre 1947), et les premières toiles de ce qu'on appelle communément la « période de Vence ». Parmi les tableaux déjà achevés lors de la visite de Picasso, on peut compter le triptyque *Léda* (Aragon 1971, I, pl. 36), *L'Asie* (fig. 170),



Couverture du catalogue
168 de l'exposition Matisse et Picasso
au palais des Beaux-Arts de Bruxelles
mai 1946

Couverture du catalogue
169 de l'exposition Matisse et Picasso
au Stedelijk Museum d'Amsterdam, 1946
Collection Stedelijk Museum

Intérieur jaune et bleu (fig. 220), et *Le Fauteuil rocaille* (fig. 171).

Nous ne savons pas ce que Picasso pensa de *L'Asie*, mais on peut l'imaginer à tout le moins partagé. L'agitation inhabituelle de cette toile, le vibrant vermillon du fond, la variété surprenante des textures mates et brillantes, la manière dont la figure s'adresse frontalement au spectateur, dont elle forme une roue tournant autour d'un pivot central : tout cela était fait pour lui plaire. Mais il ne pouvait guère apprécier les délicatesses veloutées de la zone de violet, avec tout cet appareil complexe de sous-couches extra-minces : je le vois assez bien associant ce genre de cuisine picturale à Bonnard, un peintre pour qui il avait piètre estime (une telle association n'aurait pas été erronée : peu après la visite de Picasso, Matisse prêta le tableau à Bonnard, qui admirait beaucoup la toile).

Quant au *Fauteuil rocaille* (fig. 171), on sait par Gilot que Picasso le trouvait « dur à avaler » : « Ce monstre qui ressemble à un coquille d'huître, qui étale ses boyaux hors de la toile, sans qu'il y ait la moindre suggestion de verticalité ou d'horizontalité, me donne le vertige[330]. » Curieux, n'est-ce pas, que Picasso condamne ici la métaphore, son pain quotidien ? Aurait-il préféré *Intérieur jaune et bleu* (fig. 220) ? Matisse y paie un hommage encore plus flagrant à la manière de penser de Picasso : d'abord, en anthropomorphisant le même fauteuil (qui marche maintenant vers nous) ; ensuite, en dissociant couleur et dessin plus qu'il ne l'avait fait depuis *Les Marguerites* de 1939 (fig. 116). Tout se passe comme si la couleur était devenue l'élément d'un collage. La toile est divisée en quatre cases de damier (les deux cases jaunes communiquent), presque indépendamment des objets qui les peuplent. L'égalité des deux rectangles bleus, se répondant dans deux coins opposés, contredit la différence de l'orientation spatiale des plans qu'ils représentent (une table, une porte ouverte) – distorsion à laquelle Picasso nous a habitués dans de si nombreux tableaux cubistes.

Picasso ne réagit pas directement à ces œuvres : il fait une incursion dans un autre domaine matisséen, celui du papier découpé, conçu comme une fusion entre couleur et dessin, comme une « taille directe dans la couleur ». On sait par Françoise Gilot que Picasso en vint à admirer les papiers découpés de Matisse, particulièrement d'un point de vue technique (elle décrit sa fascination lorsqu'il regarde Matisse à l'œuvre en décembre 1947)[331]. Mais lorsqu'il se met à peindre *La Femme-Fleur* quelques semaines après sa première visite à l'atelier de Vence, c'est en rébellion contre l'abolition de l'opposition couleur/dessin : il les déclare incommensurables et réaffirme la suprématie traditionnelle (académique) du dessin. Comme Matisse (ou son assistante) l'avait fait, il « badigeonna de bleu ciel une feuille de papier», et, comme Matisse l'aurait fait, il « découpa des formes [...] : d'abord deux ronds parfaits, puis trois ou quatre ovales en largeur » correspondant à l'idée qu'il se fait du visage de Gilot. Mais l'analogie s'arrête là, car sur ces ovales découpés il dessine « les yeux, le nez, la bouche »[332].

La technique du papier découpé est la dernière d'une longue série d'inventions par lesquelles Matisse explore les conséquences de l'équation « quantité = qualité » qu'il avait établie comme fondement de son art dès le début de sa carrière (voir plus haut, pp. 28-29). Dans l'esprit de Matisse, les papiers découpés – des plans indivis de couleur unie – offrent la preuve la plus immédiate que l'effet qualitatif d'une couleur dépend de la quantité de surface qu'elle couvre. En dessinant sur un papier découpé au lieu de laisser le seul contour en charge de la modulation, Picasso lui déclare : « Ta technique ne marche pas, du moins pas pour moi. » À chaque fois qu'il découpe une silhouette (le plus souvent dans du papier blanc), il ne peut s'empêcher d'y tracer ici une bouche, là une paire d'yeux.

La Femme-Fleur, peinte à Paris, date du 5 mai 1946. À la mi-juin, Matisse se trouve aussi à Paris, où il restera presque un an, jusqu'en avril 1947. On peut considérer qu'il a vu la deuxième exposition de Picasso Galerie Louis Carré (14 juin-14 juillet 1946). Celle-ci était d'une composition très similaire à l'exposition de l'année précédente dans la même galerie, et il y avait très peu de tableaux d'après-guerre (pour Matisse, la seule vraie nouveauté eût été *Pêche de nuit à Antibes*). Cependant, Matisse aura pu être intrigué (réconforté ?) de voir que *L'Enlèvement d'Europe* de Picasso, seul tableau de 1946 figurant à l'exposition, était aussi peu convaincant que sa propre version du même thème, datant de 1927 (fig. 30)[333], et il aura pu saluer d'un signe de reconnaissance une toile comme *Femme assise dans un fauteuil* (fig. 154), qu'il connaissait déjà en reproduction.

Mais Matisse à son tour mange au râtelier de Picasso : c'est à cette époque, semble-t-il, qu'il travaille à l'illustration de *Artine*, un texte surréaliste écrit en 1930 par René Char, une connaissance de Picasso. Le projet n'aboutit pas, mais les nombreux croquis de Matisse renvoient directement aux acrobates peints par Picasso en 1929-1930 (figs 172, 173). Il s'agit d'une très brève incursion, cependant, car durant son séjour à Paris en 1946-1947, Matisse est tout à ses papiers découpés. Il peint très peu (peut-être même pas du tout), mais supervise l'impression de plusieurs livres illustrés – notamment les *Lettres* de Marianna Alcaforado (« la Religieuse portugaise »), *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, et surtout *Jazz*. Il réalise aussi en papiers découpés le carton des tapisseries intitulées *Polynésie, le ciel* et *Polynésie, la mer,* et les maquettes des tentures décoratives *Océanie, la mer* et *Océanie, le ciel* (fig. 195).

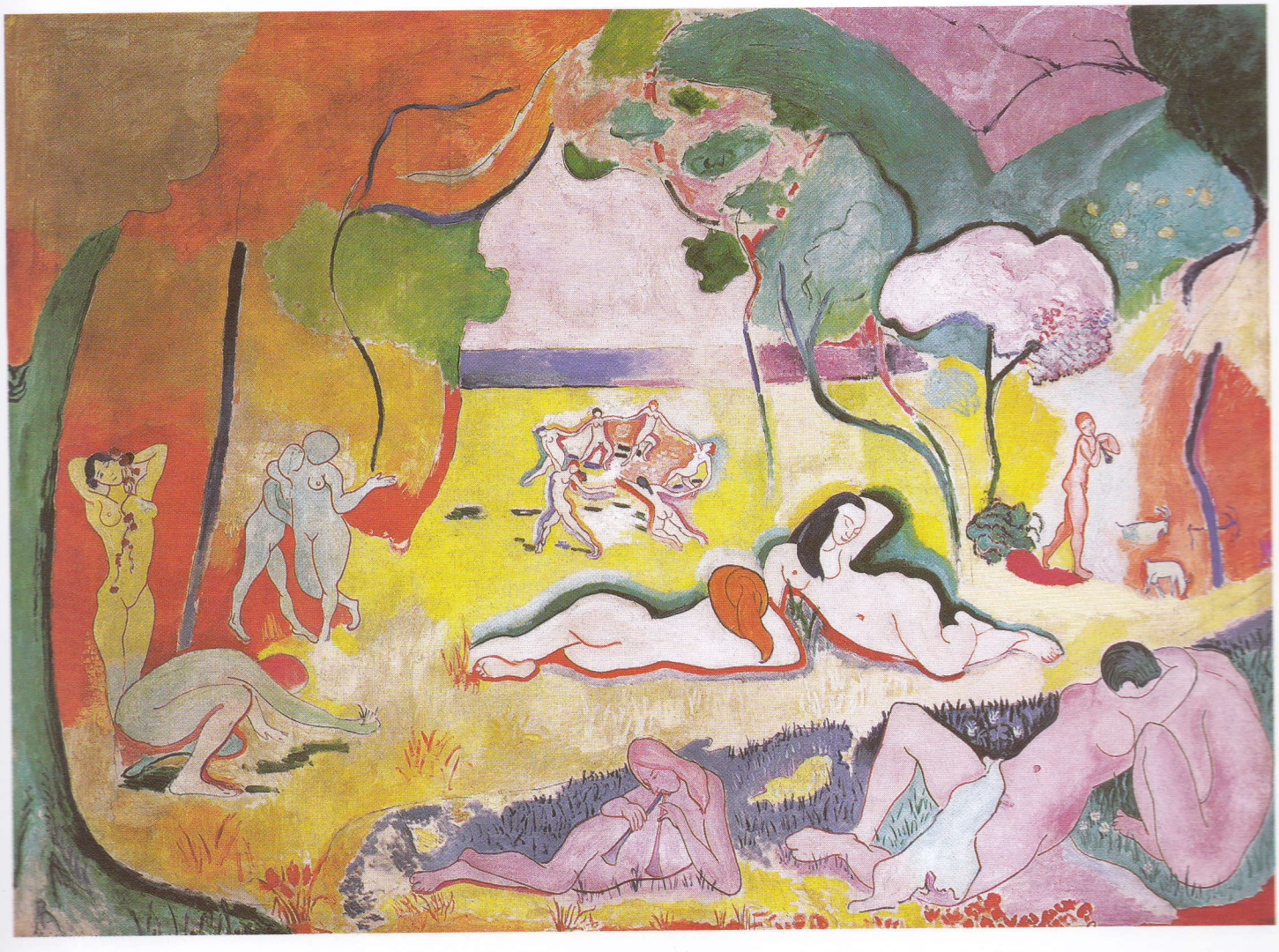
■ La Joie de vivre

Un mois après l'arrivée de Matisse à Paris, Picasso prend la direction du Sud, où il reste jusqu'à fin novembre 1946. Et c'est là, avec l'ensemble de dessins, tableaux et panneaux effectués dans le château Grimaldi, à Antibes, qu'il renoue vraiment son dialogue avec Matisse.

Peinte en octobre-novembre 1946, *La Joie de vivre* (fig. 174) n'a certainement rien de l'exubérance colorée du tableau peint par Matisse en 1906 sous un titre quasi identique (fig. 175) – le support

PABLO PICASSO

174 *La Joie de vivre* ou *Antipolis*, 1946
Huile sur Fibrociment, 120 x 250 cm
Musée Picasso, Antibes



HENRI MATISSE

175 *Le Bonheur de vivre,* hiver 1905-1906
Huile sur toile, 175 x 241 cm
Fondation Barnes, Merion, Pennsylvanie

de Fibrociment, très absorbant, a bu presque tout le lustre de la peinture (pas de la peinture à l'huile ordinaire, mais de celle qu'on utilise pour les bateaux). Bien que la composition soit centrée, comme d'habitude chez Picasso, on peut y voir un écho évident de la toile inaugurale de Matisse : malgré la symétrie, la distribution des figures y est plus paratactique encore que dans le Matisse, et les courbes vigoureuses des figures participent du même système circulatoire. Dans tous les dessins liés à ce grand panneau (publiés plus tard dans un numéro spécial de *Verve* [V, nos 19-20 ; avril 1948], et connus sous le titre collectif « Suite Antipolis »), Picasso semble se faire un petit mémento des divers trucs graphiques de Matisse (figs 177-179). Il a recours à des silhouettes sans (ou avec un minimum de) contours internes, ce qui le conduit à un autre trait stylistique courant chez Matisse, celui du visage vide. L'enlèvement d'une femme par un centaure (fig. 178) répète les étreintes du Montherlant et du Ronsard illustrés (figs. 137, 138) ; les centaures et la femme essayant d'attraper un oiseau (fig. 179) dansent la même farandole que les créatures du Ronsard (fig. 139).

On pourrait penser que cet hommage à Matisse était avant tout motivé par l'iconographie – qu'en choisissant de traiter de tels thèmes méditerranéens, Picasso se crut obligé de revisiter la composition de son vieux rival. Mais ce serait renverser l'ordre des priorités, car l'exploration matisséenne de Picasso, au cours de l'automne 1946, ne se limite pas au seul genre mythologique. Dans certaines natures mortes, par exemple, qu'elles soient peintes (fig. 181) ou dessinées (fig. 180), l'artiste se montre très proche de Matisse : les objets flottent, libérés du réseau linéaire de coordonnées qui les immobilisent d'habitude dans la peinture picassienne. La fluidité des dessins, la luminosité des tableaux constituent, sans ambages, un hymne à la gloire du métier de Matisse.

Quand Matisse rentra à Vence à la fin avril 1947, il était bien évidemment curieux de savoir ce que Picasso avait fait à Antibes. On sait qu'il est allé voir Picasso le 12 juin, mais probablement dans la maison que ce dernier louait à Golfe-Juan, et non à Antibes[334]. Là, il a sûrement vu quelques-unes des poteries que Picasso avait réalisées durant l'été, et une série de toiles représentant une femme dans un fauteuil – des tableaux flamboyants de couleurs, presque kitsch, où sa propre fascination récurrente pour les broderies folkloriques des vêtements roumains était amplifiée, peut-être même quelque peu caricaturée (fig. 176).

Pendant l'été, les deux peintres eurent très certainement un échange de vues quant aux possibilités de la céramique et de la peinture murale[335]. Trois mois après son excursion à Golfe-Juan, un jour après une nouvelle visite de Picasso avec Gilot, Matisse envoie à son ami une lettre pressante. Au cours de son insomnie, une idée lui était soudain venue : « Je me suis persuadé cette nuit que Picasso devait faire une vraie fresque au Musée d'Antibes. On vous trouvera un maçon sachant préparer le mortier – en tous cas l'Italie, pays de la fresque, n'est pas loin. Je suis persuadé que vous ferez une chose épatante et très simplement. Je voudrais que vous fassiez ce travail parce qu'il m'est impossible de le faire, et je sais que vous le feriez mieux que moi. Pensez-y. C'est important pour tous. Excusez mon insistance, c'est un devoir pour moi[336]. »

Matisse ne semble pas s'être rendu au château Grimaldi avant avril 1948. « J'ai vu le Musée d'Antibes », écrit-il à son fils. « Il y a des Picasso tout à fait extraordinaires[337]. » Il y va de nouveau deux semaines plus tard : « J'y ai été ce matin étudier crayon en main ce qu'il y a fait. Il a une femme couchée, que j'appelle le *faux col* car c'est ce qui apparaît au premier aspect. Après avoir passé une demi-heure à la dessiner, en repassant devant j'ai encore vu un faux col. C'est (Pic) une sorte de clown supérieur comme Grock (sans méchanceté de ma part)[338]. »

Matisse fait ici allusion à une série de larges croquis qu'il a dessinés d'après plusieurs panneaux de Fibrociment ou de contreplaqué de Picasso, en particulier *Nu couché au lit bleu*, qu'il dessine par deux fois (figs 182-184). Il n'est pas facile de comprendre ce qui a tout spécialement attiré Matisse dans cette œuvre. Il est possible qu'il ait apprécié le thème et surtout que son *Nu bleu* de 1906 ait un effet aussi durable sur le travail de son ami (ne pourrait-on dire que tous les nus couchés de Picasso offrent, d'une certaine manière, un commentaire à cette toile de Matisse ?). C'est peut-être la raison pour laquelle il croque aussi *Nu couché au lit blanc* (figs 185, 186).

Françoise Gilot nous dit que Matisse lui montra peu après ces croquis, ainsi qu'à Picasso (peut-être pour témoigner du sérieux de sa visite ?), et elle note que ce qui semblait avoir intéressé Matisse est « la façon dont, chez Picasso, quelques torsions curvilignes amenaient l'œil à visualiser des plans présentant une silhouette simultanément de face et de dos[339] ». Mais je pense plutôt qu'à Antibes Matisse s'attacha à vérifier encore une fois la métaphoricité de l'art de Picasso (la femme *faux col*), et qu'il en fut séduit par le côté comique (Grock était un clown immensément célèbre). Les croquis d'après *Nu couché au lit bleu* tendent à confirmer cela, accentuant la similitude entre les courbes définissant les seins et celles des fesses. Les dessins d'après les autres panneaux pointent vers la même conclusion. Matisse ignore les nombreux Picasso plus matisséens du château Grimaldi (figs 180, 181) et se penche au contraire sur les œuvres les plus foncièrement cubistes, *Nature morte à la bouteille, à la sole et à l'aiguière* (figs 187, 188) et *Nature morte au compotier de raisins, à la guitare, et assiette avec deux pommes* (figs 189-191). Cette dernière œuvre le retient tout particulièrement, probablement à cause de l'emphase extrême portée sur la nature migratoire du signe : l'assiette sur laquelle sont posées deux pommes a la même forme de poisson ou d'œil que le pied de la coupe de fruits (à l'intérieur du triangle bleu) ou que l'ombre brune du col de la guitare ; le rectangle blanc de la coupe de fruits est un agrandissement de l'ornement qui entoure la rosace de la guitare, le triangle bleu rime avec le corps blanc de la guitare ou le plan plus petit avec ses clefs ; des cercles (pommes, clefs, rosace) et des formes de gourde sont disséminés ça et là. Chaque élément est

PABLO PICASSO
176 *Femme aux mains bleues*, 18 février 1947
Huile sur toile, 92 x 72,7 cm
Collection particulière

répété ailleurs sur le panneau et pourtant maintenu en place par les indicateurs spatiaux qui différencient la table du mur[340].

Tout se passe comme si Matisse ne notait dans son carnet de croquis que ce qui dans l'art de Picasso était le plus étranger au sien. Le geste est pour le moins surprenant au premier abord ; Matisse a presque quatre-vingts ans à l'époque – il n'a plus rien d'un apprenti cherchant à percer les secrets de ses maîtres.

■ Peindre avec des briques : deuxième round

Quelques mois auparavant, Matisse avait écrit à son ami André Rouveyre que pour pouvoir « faire une peinture en rapport avec [ses] dessins » (« ceux qui me viennent directement du cœur tracés avec la plus grande simplicité »), pour être « dégagé de l'accidentel », il était porté à « représenter les objets dépourvus de lignes fuyantes » : « Je veux dire VUS DE FACE, presque les uns près des autres, rattachés entre eux par mon sentiment, dans une atmosphère créée par les rapports magiques de la couleur. Pourquoi pas pour être logique n'employer que des tons locaux, sans reflets. Personnages sur le même plan comme un jeu de massacre[341]… » Matisse décrit là le langage pictural qu'il avait développé avec *Nature morte au magnolia* au début de la guerre (fig. 134), mais qu'il avait depuis lors laissé plus ou moins en jachère. Pendant l'hiver 1947-1948, il se sent enfin assez confiant pour y retourner, parlant à ce propos d'une « route bien pénible » dans sa lettre à Rouveyre. Et de nouveau cette route le conduit à Picasso, et à la manière dont ses tableaux s'adressent au spectateur.

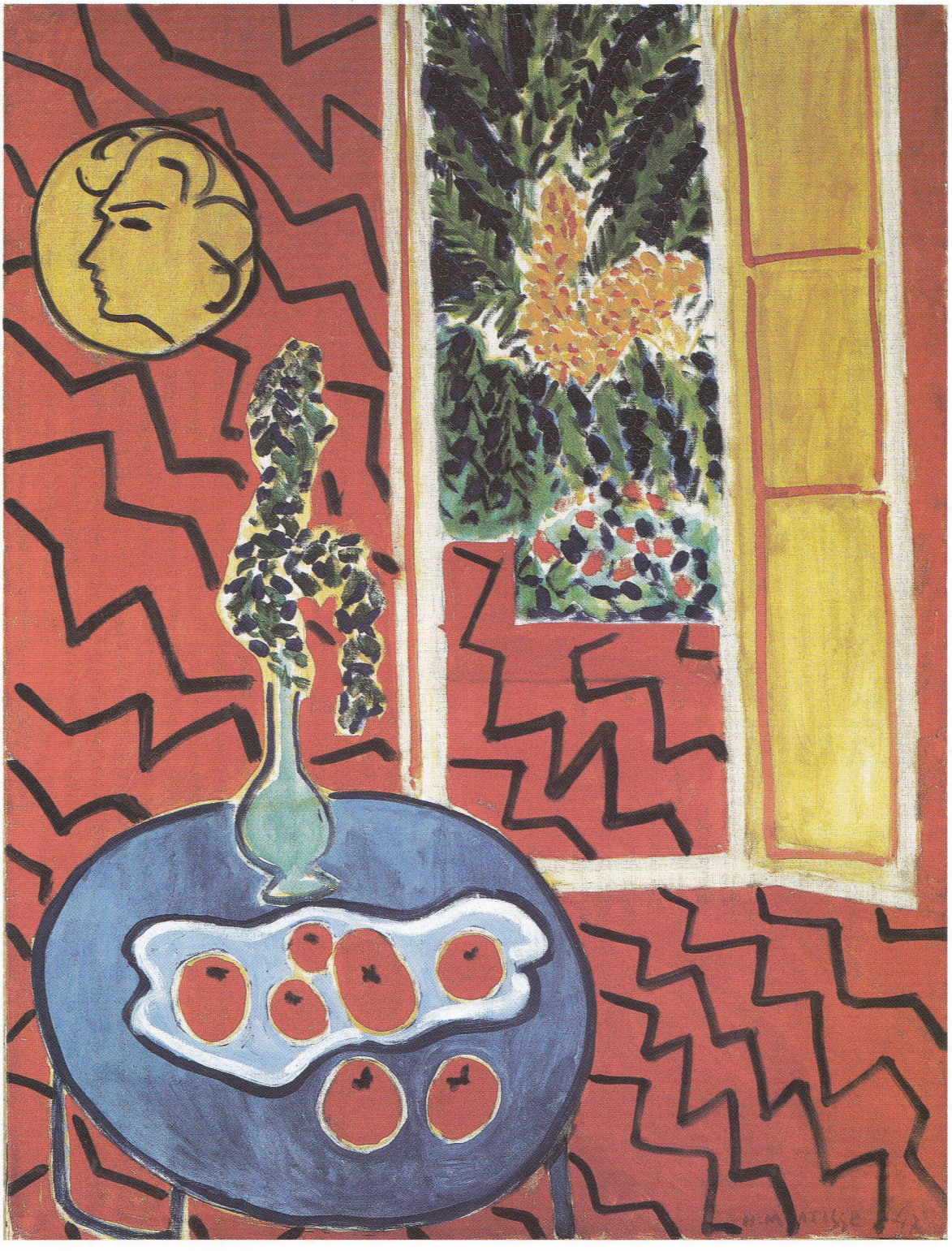
Au début, il « dilue » ce langage par un effet sériel, testant plusieurs variations colorées sur un seul motif, et acceptant encore dans sa composition certaines indications de profondeur, telle l'oblique pour marquer le raccourci d'une table (de moins en moins, cependant). Les huit tableaux de 1947 qui représentent deux jeunes filles lisant dans un intérieur, chacun doté d'une combinaison colorée différente, étaient tous reproduits dans un numéro spécial de *Verve* (vol. IV, nos 21-22) avec d'autres toiles de 1946-1948. La simple juxtaposition de ces images soulignait la variété des transpositions colorées que son système permettait à Matisse de réaliser (nul doute qu'il voulait insister pédagogiquement sur ce point : on pense aux nombreux *Hommage au carré* d'Albers). L'aspect « jeu de massacre » disparaissait un peu dans la démonstration, mais tous les autres tableaux de cette saison témoignent de la « route bien pénible » empruntée par Matisse. C'est là qu'il produit quelques-unes de ses plus belles toiles, connues sous le titre générique « Intérieurs de Vence », notamment *Intérieur rouge, nature morte sur table bleue* (fig. 193) et *Intérieur au rideau égyptien* (fig. 164), selon moi le chef-d'œuvre de la deuxième partie de sa carrière (dont il est question dans ce livre).

Avec ces œuvres, Matisse trouve enfin le moyen d'appliquer en peinture la méthode qu'il avait maîtrisée en dessin dans *Thèmes et variations* (voir plus haut pp. 149 et 161). Il traite d'abord la toile comme s'il s'agissait d'un « dessin-thème », exténuant la surface

HENRI MATISSE
192 *Portrait de Lydia Delectorskaya*, 1947
Huile sur toile, 64,3 x 49,7 cm
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

de ses corrections au pinceau. Puis, quand il sent qu'il « possède » bien son motif, il demande à son assistante d'effacer toute trace de peinture. Il peut alors considérer sa toile comme s'il s'agissait de la feuille vierge pour un « dessin-variation ». Au début, cette méthode n'était pas toujours un succès : pour être certain qu'il avait atteint un automatisme complet du geste, pour devenir l'acrobate qu'il voulait être, il devait parfois s'y reprendre à plusieurs fois, réeffacer ce qu'il avait conçu comme le dernier jet. L'air spontané de ces tableaux est donc le résultat d'un laborieux et lent procès. La blancheur des réserves (plus nombreuses que de coutume) est trompeuse : alors que je lui demandais comment la propreté de ces zones blanches pouvait bien s'accorder avec ce qu'elle venait de me dire de la méthode de Matisse dans ces toiles, Lydia Delectorskaya remarqua avec une pointe de fière ironie qu'elle était « très bonne effaceuse »[342].

Parallèlement aux tableaux « jeu de massacre », dont la luminosité allait éblouir Picasso, et avant ses excursions à Antibes,



HENRI MATISSE

193 *Intérieur rouge, nature morte sur table bleue*, 1948
Huile sur toile, 116 x 81 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westphalen, Düsseldorf

Matisse avait peint un portrait très cubisme tardif de Lydia Delectorskaya (fig. 192), et une toile représentant « un ananas et son papier d'emballage », ainsi qu'il la décrit sommairement à son fils (fig. 196)[343]. Loin de partager « l'apparente facilité » des autres intérieurs de Vence – bourrée de pentimenti, cette toile est plus un « thème » qu'une « variation » –, *L'Ananas* combine divers éléments de la syntaxe cubiste (dissociation de la couleur et du dessin ; superposition de plans et effet subséquent de transparence, corporalité sculpturale ambiguë du papier d'emballage qui se déplie autour du fruit).

Avec *Grand intérieur rouge* (fig. 197), le dernier des intérieurs de Vence et la dernière toile importante peinte par Matisse, cette petite poussée de cubisme est dépassée : noyant la nature morte à l'ananas dans une mer de rouge, ce tableau, en renvoyant à *L'Atelier rouge* de 1911, résume toute une vie consacrée à la peinture. L'espace y est plus enveloppant encore que dans la célèbre composition des débuts : immergée dans l'apesanteur colorée, même la nature morte, légèrement cubisante, d'un ananas et de son emballage s'y sent comme chez elle.

■ *All-over* ou pas

Matisse avait parfaitement conscience d'avoir atteint un nouveau palier avec ses intérieurs de Vence. En juin-septembre 1949, il les présenta tous au Musée national d'art moderne dans une exposition de son œuvre récente[344]. Le fait que Picasso connaissait la plupart de ces tableaux, qu'il les admirait et prévoyait qu'ils auraient du succès, est certain. Dès qu'il eut vent du projet d'exposition Matisse, il commença à fourbir une contre-attaque, ce qui amusait beaucoup Matisse : « J'ai lu dans les journaux que Picasso va faire une grande exposition de grandes toiles à la Pensée française », écrit-il au père Couturier le 23 juin 1949. « Est-ce une exposition d'été, comme celle du Musée moderne ? Sur le ring nous allons donc devenir inséparables, à Paris comme à la Côte d'Azur. J'attends son offensive qui m'est annoncée de plusieurs endroits. Certains craignent pour moi [...] Je vous tiendrai au courant du match[345]. » L'exposition de Picasso à la Maison de la Pensée française, un centre culturel contrôlé par le Parti communiste, constitue l'un des épisodes les plus étonnants de ce « match » permanent : parmi les soixante-quatre tableaux exposés, les plus frappants parlaient tous la langue de Matisse[346]. Les plus grands sont les deux versions de *La Cuisine*, peintes en novembre 1948. La première, en noir et blanc, tout particulièrement, serait impensable sans l'existence préalable des grands papiers peints récents de Matisse (« décoratifs », *all-over*), tels que *Océanie, le ciel* (fig. 195). *La Cuisine* renvoie bien sûr également à Miró, et aussi aux constellations de points dessinées par Picasso en 1924 et reproduites comme illustrations du *Chef-d'Œuvre inconnu* de Balzac, ou encore aux lithographies pour *Le Chant des morts* de Reverdy (un livre que Matisse appréciait beaucoup)[347]. Mais l'échelle même de *La Cuisine* est directement empruntée à Matisse.

Néanmoins, Picasso ne peut s'empêcher d'ancrer au cadre les entrelacs de sa composition, faisant de celle-ci une cage qui verrouille notre regard plutôt qu'une surface en expansion. En d'autres termes, il apporte son bémol à la démocratisation « décorative » du plan du tableau mise en œuvre par Matisse. La seconde version de *La Cuisine* est particulièrement éloquente sur ce point : le fond – qui n'est plus blanc mais constitué de gris divers – est organisé hiérarchiquement en zones de différentes valeurs et, plus important encore, plusieurs plans délimités par le réseau linéaire sont maintenant remplis de telle ou telle figure secondaire, des oiseaux par exemple. L'échelle se rapetisse immédiatement, ce qui nous interdit d'appréhender d'un coup d'œil la toile dans son ensemble et nous oblige à la brouter partie par partie.

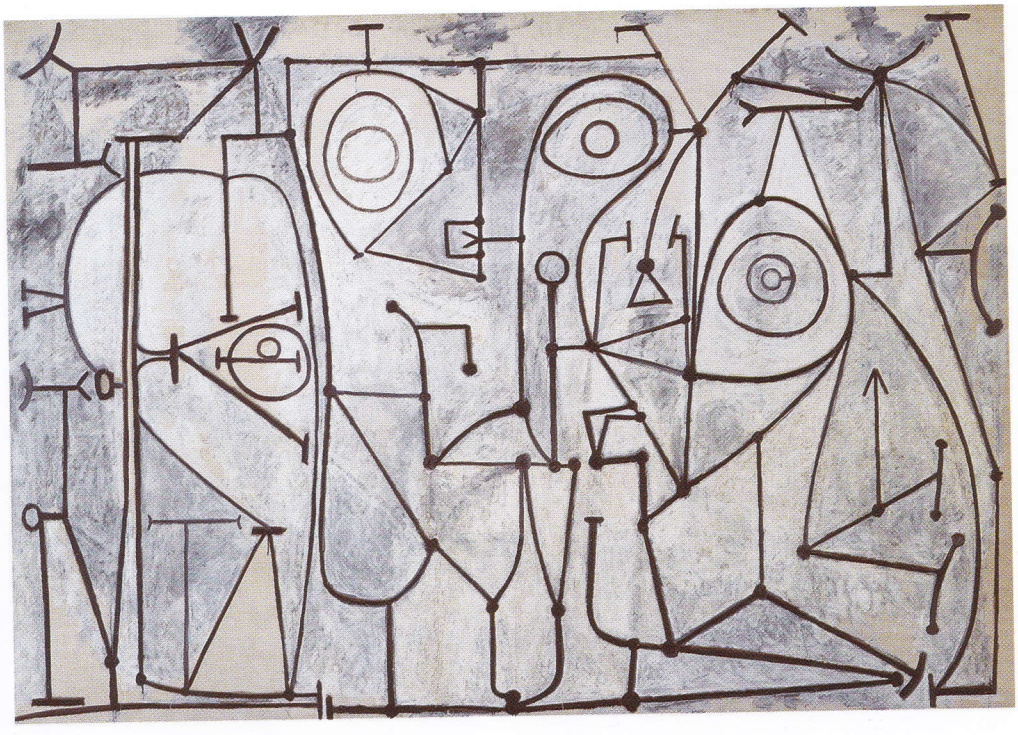
Un effet similaire est à noter dans *Claude à seize mois dans son lit* (fig. 200), dont les tommettes provençales et les arabesques du fer forgé sont des citations directes des intérieurs de Vence de Matisse. Mais le visage de l'enfant qui nous regarde droit dans les yeux et capte notre attention annule la distribution *all-over* des motifs décoratifs. Picasso sait très bien qu'il est en train de résister à Matisse. C'est à peu près à cette époque qu'il déclare à Françoise Gilot :

> Lorsqu'on ne peint qu'une tête, on est libre de ses accents, mais quand on peint tout le corps, c'est souvent la tête qui gâche tout. Si on ne met aucun détail, cela reste un œuf, ce n'est pas une tête. On a un mannequin, non un corps humain. Et si l'on ajoute trop de détails, cela rompt la coulée de lumière [...]. Au lieu de la lumière, on a l'ombre qui troue la composition et empêche l'œil de circuler librement[348].

Ces idées qu'une composition ne devrait comporter aucun trou et que notre regard devrait se sentir libre d'y circuler où bon lui semble appartiennent en propre à Matisse – on pourrait même dire qu'elles sont antithétiques à l'art de Picasso. Mais, dans ce propos, je verrai moins une autocritique qu'une explication judicieuse du système de Matisse : Picasso a tout de suite compris pourquoi le visage des figures peintes par son ami sont souvent vides (un trait de style qui devient de plus en plus fréquent au fil des années). Quant à lui, il ne s'autorise que très rarement une telle élision.

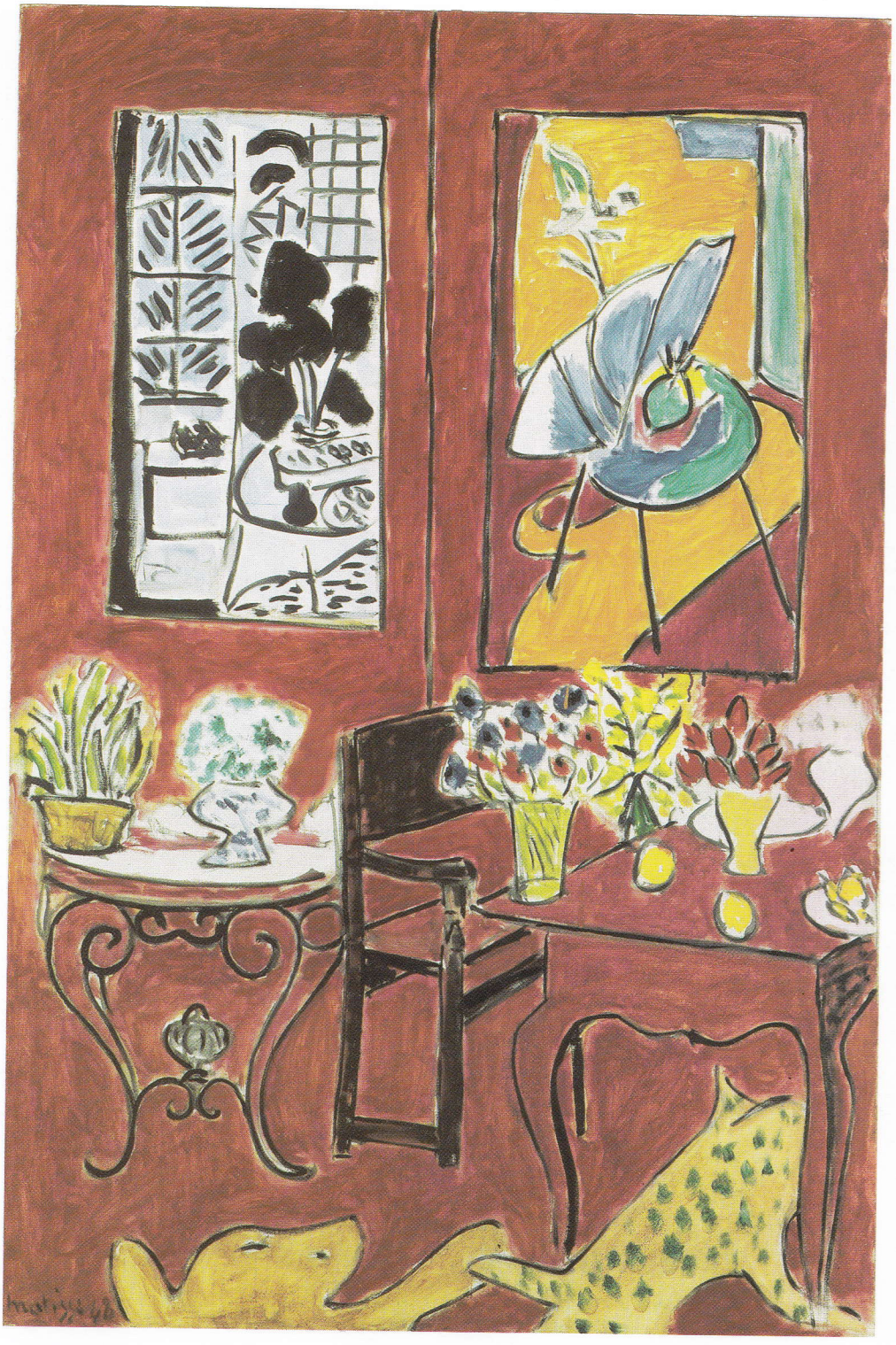
Il y avait aussi à la Maison de la Pensée française une série de toiles, peintes à la mi-mars 1949, qui démontraient à la fois l'importance de l'hétérogénéité et du centrage dans l'art de Picasso. Il avait eu des difficultés avec les proportions d'une tête dans une toile représentant une femme assise (Gilot) et l'avais mise de côté quand Fernand Mourlot, l'imprimeur attitré de ses lithographies, lui amena une épreuve pour le bon à tirer – un visage (encore Gilot) :

> Ce matin-là, il prit l'épreuve [...] et l'épingla, juste comme elle était, sur la toile, le haut de la litho correspondant exactement au bord de la toile. C'était vraiment quelque chose d'« impossible » [...] La toile était de couleur vive et la litho en noir et blanc. Le contraste était si saisissant (celui des couleurs aussi bien que celui des



PABLO PICASSO
194 *La Cuisine*, 9 novembre 1948
Huile sur toile, 175,3 x 250 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce au legs de Nelson A. Rockefeller

HENRI MATISSE
195 *Océanie, le ciel*, 1946
Papier gouaché, découpé et collé sur papier marouflé sur toile
Maquette pour une sérigraphie, 178,3 x 369,7 cm
Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis



HENRI MATISSE
197 *Grand intérieur rouge*, 1948
Huile sur toile, 146 x 97 cm
Musée national d'art moderne, Paris

> formes et des plans) que Pablo en fut ravi. Il retira la litho et se mit aussitôt à peindre, à l'endroit même où elle avait été épinglée, la même composition [...], celle de la litho. Il trouva cette formule si intéressante qu'il fit cinq ou six autres toiles sur ce thème. Mais elles n'étaient pas basées sur de vraies lithographies[349].

Une telle greffe est précisément ce que Matisse n'aurait jamais pu accepter dans son art : rien ne saurait être plus contraire à sa conception du « décoratif » – dans lequel le tout de l'œuvre est conçu comme une unité indivisible, qu'il s'agisse d'un tableau, d'un livre illustré ou d'un bâtiment. Mais il y a plus à retenir de cette anecdote : non seulement les couleurs vives et les motifs décoratifs de cette série de tableaux rappellent le travail de Matisse, mais la lithographie que Picasso « peint » sur le premier d'entre eux (Z. XV, 129) est elle-même une citation d'une des nombreuses aquatintes réalisées par Matisse en 1948 (fig. 198). Picasso les avait sans doute beaucoup admirées, car déjà dans ses illustrations pour *Carmen* (fig. 199) il avait rendu hommage à la manière dont Matisse faisait correspondre les proportions et l'échelle de la feuille de papier à celles du visage dessiné[350]. À présent, il retrouvait son cannibalisme coutumier, faisant de la fusion entre visage et page opérée par Matisse un simple élément de collage, c'est-à-dire de ce qui est aux antipodes de toute fusion.

■ Temple contre chapelle

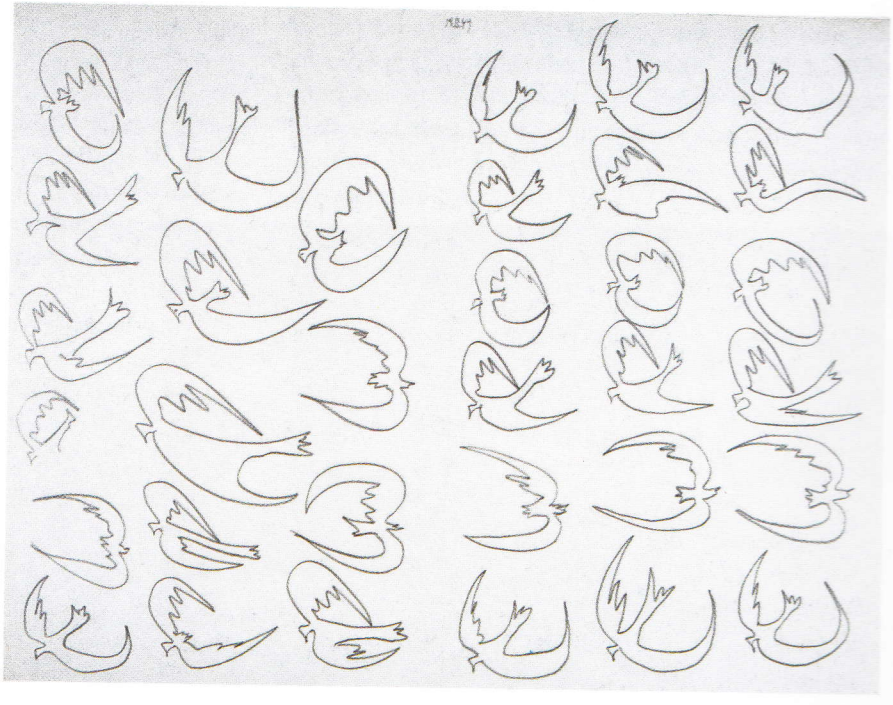
Matisse n'a pas vu l'exposition à la Maison de la Pensée française (il n'est même pas monté à Paris voir sa propre exposition au Musée national d'art moderne), mais n'a cessé de se tenir au courant de ce que faisait Picasso. C'est ainsi qu'il porta un très grand intérêt aux céramiques de Picasso (il était particulièrement estomaqué par la quantité énorme de cette production). Comme on pouvait s'y attendre, il préférait les plats dont la forme était inventée (les plats « sculptés », comme il disait) et n'aimait pas trop ceux dont Picasso utilisait la surface comme s'il s'agissait d'un fond neutre pour son dessin, comme s'il n'y avait aucune différence entre une assiette et une feuille de papier ou une toile (la conception matisséenne du « décoratif » milite tout entière contre l'idée même d'un tel fond neutre).

À l'époque de l'exposition de la Maison de la Pensée française, Matisse avait plus souvent sous les yeux des céramiques de son ami que Picasso lui-même, car il se rendait souvent à l'atelier de poterie de Vallauris qui, grâce à ce dernier, avait à charge de produire les carreaux pour ses panneaux de la chapelle de Vence[351]. Picasso, c'est bien connu, était scandalisé de ce que Matisse se lance dans un projet religieux : « Il fait le trottoir », déclara-t-il même à Lydia Delectorskaya[352]. Matisse lui rendait la pareille, bien sûr, condamnant toute forme d'art de propagande : « Il ne s'agit que d'art documentaire, d'art anecdotique... qui n'est plus de l'art. Qui n'a rien à faire avec l'art[353]. » Mais chaque fois qu'on lui reprochait son travail mercenaire pour le Parti communiste, Picasso s'empressait de rétorquer que ça n'avait rien à voir avec ce que faisait Matisse dans sa chapelle – que lui, au moins, il avait foi en l'idéologie de son parti.

Néanmoins, Picasso s'intéressa beaucoup à la Chapelle du Rosaire, rendant souvent visite à Matisse pour en mesurer les progrès. Il ne se départit jamais de son dédain pour le programme religieux, mais il était impressionné par le courage d'un Matisse octogénaire entreprenant une tâche aussi phénoménale. Quand la première fournée des carreaux de céramique s'avéra un désastre (ils s'étaient craquelés au feu), Picasso se rua à Nice pour réconforter son ami alité[354]. Et quand la Maison de la Pensée française lui demanda d'intercéder auprès de Matisse pour une exposition, Picasso accepta sans broncher la proposition que fit Matisse de montrer dans ce repaire communiste, parmi d'autres œuvres, un vaste ensemble de dessins et de papiers découpés consacré à son projet de chapelle[355].

De son côté, même si Matisse continua à gronder gentiment Picasso pour son travail de propagande, il accepta toujours de signer les multiples pétitions du Parti que ce dernier lui soumettait[356]. Il désapprouvait sans doute la guimauve des « colombes de la paix » que Picasso multiplia au profit du Mouvement mondial pour la Paix (organisé en secret par le Komintern), mais il aura sans doute trouvé fort amusant que ce torrent d'images à l'eau de rose ait dû son origine aux trois pigeons qu'il avait offerts à Picasso (et au fait qu'Aragon ignore les différences anatomiques entre pigeon et colombe)[357]. Il aurait probablement aimé la transmutation de cette omniprésente colombe en lettres configurant le mot « Europe » (pour le projet d'une couverture, non publiée, de la revue du même nom), fort similaire à son propre motif floral en papier découpé pour la couverture du numéro spécial de *Verve* sur sa peinture d'après-guerre (figs 201, 202)[358].

Le fait que la chapelle était en partie une réponse au travail de Picasso à Antibes n'avait pas échappé à la presse de l'époque ; en revanche, celle-ci n'avait pas mesuré à quel point Matisse avait pensé à Picasso lors de l'élaboration de son *Chemin de croix* (fig. 203). Le 29 avril 1949, alors qu'il avait d'énormes problèmes avec cette composition, il fila tout droit en taxi pour le château Grimaldi[359]. Est-ce à son retour qu'il dessina au fusain ses études particulièrement dramatiques pour la Neuvième Station (*Jésus tombant pour la troisième fois*, fig. 206) ou la Quatorzième (*Mise au tombeau*, figs 204, 205) ? Le caractère angulaire du cubisme de Picasso aida Matisse à trouver une solution qui contrebalance les deux panneaux de *La Vierge* et de *Saint Dominique* sur le mur adjacent. De fait, la composition définitive du *Chemin de croix*, achevée en février 1950, contredit fortement le concept de « décoratif » que Matisse célèbre partout ailleurs dans le bâtiment (*Le Chemin de croix*, soit dit en passant, est ce que Picasso préféra dans la chapelle, avec les chasubles)[359]. Certes, Matisse ne



PABLO PICASSO
201 Projet de couverture
pour la revue *Europe*
18 novembre 1949
Crayon sur papier, 51 x 66 cm
Musée Picasso, Paris

HENRI MATISSE
202 Couverture de *Verve* (vol. 6, nos 21-22), 1948
35,5 x 26,5 cm

HENRI MATISSE

203 *Chemin de croix*, 1950
Carreaux de céramique
Chapelle du Rosaire à Vence

renonça pas entièrement à son principe *all-over* et centrifuge. Pour des raisons canoniques, il adhère à l'ordre linéaire du texte biblique, mais c'est de façon minimale qu'il s'en tient à cette obligation : la disposition en boustrophédon des scènes, démarrant en bas à gauche, serait proprement illisible sans l'aide des chiffres qui les identifient. Comme il le note lui-même, les diverses stations « s'entremêlent », et la composition irradie à partir du centre[360]. Cependant, jamais auparavant Matisse n'a cherché et atteint un tel pathos dans son art. Les abrupts changements d'échelle d'une scène à l'autre, le schématisme des figures (parfois à peine un signe sténographique), la rudesse de l'exécution – « très rude même, à désespérer la plupart de ceux qui le verront[361] » –, tout cela force notre regard à se poser, à s'arrêter à chaque station.

Cette quête exceptionnelle du pathétique explique pourquoi, en avril 1949, Matisse s'intéresse de nouveau au *Portrait de Dora Maar* de Picasso (fig. 121), qu'il accroche près de son lit. Alors qu'on lui demande ce qui le touche dans ce tableau, il répond : « C'est l'angoisse de cette figure, l'expression terrible de ce visage. » Fidèle au cliché, « il répète qu'ils sont chacun, lui et Picasso, à un pôle[362]. » L'angoisse, c'est du ressort de Picasso, et c'est son œuvre qu'il consulte à ce sujet : « Ce qu'il fait, il le fait avec son sang[363]. » Et sans doute est-ce son travail pour le *Chemin de croix* qui permet à Matisse d'apprécier le ténébreux *Paysage d'hiver* de son ami (fig. 207) : lorsque Picasso lui prête cette œuvre si diamétralement opposée à son art, il la pose sur sa cheminée, au milieu de ses lumineux projets de chasubles pour la chapelle de Vence (fig. 208)[364].

Avant même l'inauguration de la Chapelle du Rosaire, Picasso avait déclaré son intention de réaliser un « temple de la Paix » à Vallauris (notons pourtant que cette appellation est probablement apocryphe, comme le souligne Dominique Forest)[365]. Le 6 août 1950, c'est l'inauguration de *L'Homme au mouton*, que Picasso avait offert à la municipalité communiste de Vallauris : le Parti fait sonner sa fanfare d'officiels descendus de Paris pour l'occasion, et la ville remercie Picasso en mettant à sa disposition une vieille chapelle du Xe siècle (désaffectée, bien sûr)[366]. L'offre n'est pas sans condition : dans leur langue de bois, les discours d'inauguration réclament de l'artiste qu'il peigne une œuvre qui plaise aux « travailleurs » (à savoir, à l'oligarchie stalinienne du parti) – quelque chose de bien « réaliste socialiste », comme *Les Parisiennes au marché* d'André Fougeron, par exemple, que les apparatchiks aimaient alors à opposer au récent *Massacre en Corée* de Picasso, jugé politiquement erroné[367].

La première idée de Picasso avait été de recourir au matériau de Matisse – des carreaux de céramique – pour la réalisation de ses deux muraux, un pour la guerre, l'autre pour la paix (il avait même apparemment pensé à un vitrail, quoiqu'on puisse se demander d'où aurait bien pu venir la lumière)[368]. La céramique s'avérant hors de question à cause de la courbure de la surface voûtée, Picasso penche alors pour la fresque – répondant donc enfin à l'appel de Matisse, après un délai de cinq ans. Mais cela ne marche pas non plus (les murs sont trop humides) ; même le Fibrociment, le matériau utilisé pour de nombreux panneaux du château Grimaldi, est impossible : pas suffisamment flexible. Après deux ans de tergiversations, Picasso opte pour des panneaux d'Isorel (figs 209, 210).

Entre avril et septembre 1952, Picasso remplit trois carnets de croquis d'environ trois cents dessins. Il commence à peindre en août, beaucoup plus anxieux que de coutume, n'admettant personne dans son atelier – « pas même Françoise », écrit Cocteau à Matisse. Dans la même lettre, datée du 19 septembre 1952, Cocteau rapporte que Picasso lui aurait dit : « Si j'étais à Nice, j'irais voir [Matisse] tous les matins. Je ne vais pas à Nice à cause de ces 100 mètres carrés de fresque. Expliquez-lui pourquoi je ne l'ai pas vu depuis un an. » Cocteau encourage Matisse à contacter Picasso : « Comme je lui disais que vous aimeriez sûrement le voir, il me dit : "Es-tu sûr qu'il aimerait me voir ?"[369] »

La taille des deux muraux (chacun de 10 mètres de large et 4,70 mètres de haut, plus grand que *Guernica*) expliquerait à elle seule pourquoi Picasso a Matisse à l'esprit – comme en témoignent les nombreux éléments iconographiques qu'il lui emprunte (le flûtiste du panneau de *La Paix*, par exemple, est tout droit sorti de *La Musique* de 1910) : Picasso était tout aussi intimidé par l'immensité de la surface à couvrir que Matisse l'avait été lorsqu'il travaillait à sa *Danse* pour Barnes. Le « temple » de Vallauris répond presque point pour point à la chapelle de Vence. Les différences les plus frappantes concernent la lumière et les proportions, mais celles-ci sont une donnée de l'architecture : à l'inverse de la chapelle inondée de lumière, avec son haut plafond aérien, le « temple » de Picasso est sombre et claustral, les deux panneaux s'y joignant au sommet de la voûte très basse. Picasso avait même imaginé de laisser l'espace sans aucun éclairage, « que les visiteurs aient des bougies à la main, qu'ils se promènent le long des murs comme dans des grottes préhistoriques, découvrant les figures » l'une après l'autre[370].

Ce fantasme, initié par l'architecture elle-même, révèle un écart plus fondamental entre la conception que se fait Picasso de la peinture murale et celle de Matisse. Comme je l'ai noté plus haut, même dans son *Chemin de croix* Matisse n'avait pu s'empêcher de défaire la narration. Toute idée d'appréhension linéaire d'une peinture, de lecture progressive d'un tableau, est pour lui frappée d'anathème. Et c'est en parlant de son projet de Vallauris que Picasso explique de la manière la plus éloquente son opposition au système *all-over* de Matisse : « Dans la peinture moderne, chaque touche est devenue une opération de précision, fait partie d'un travail d'horlogerie. Tu peins la barbe d'un personnage, elle est rousse, et ce roux t'amène à tout remettre en place dans l'ensemble, à repeindre comme par une réaction en chaine tout ce qui est autour. Je voulais éviter cela, peindre comme on écrit, aussi vite que la pensée, au rythme de l'imagination[371]. »

PABLO PICASSO
207 *Paysage d'hiver*, 22 décembre 1950
Huile sur panneau de bois
102,9 x 125,7 cm
Collection Kate Ganz

HÉLÈNE ADANT

208 La chambre de Matisse dans son appartement de l'hôtel Régina, Nice, c. 1952
Au mur : maquettes pour les chasubles de la Chapelle du Rosaire
Sur la cheminée : Le *Paysage d'hiver* (1950) prêté par Picasso

PABLO PICASSO
209 *La Guerre,* 1952
210 *La Paix,* 1952
Huile sur panneaux d'Isorel,
477,8 x 1011,6 cm chacun
Vallauris, Musée national Picasso

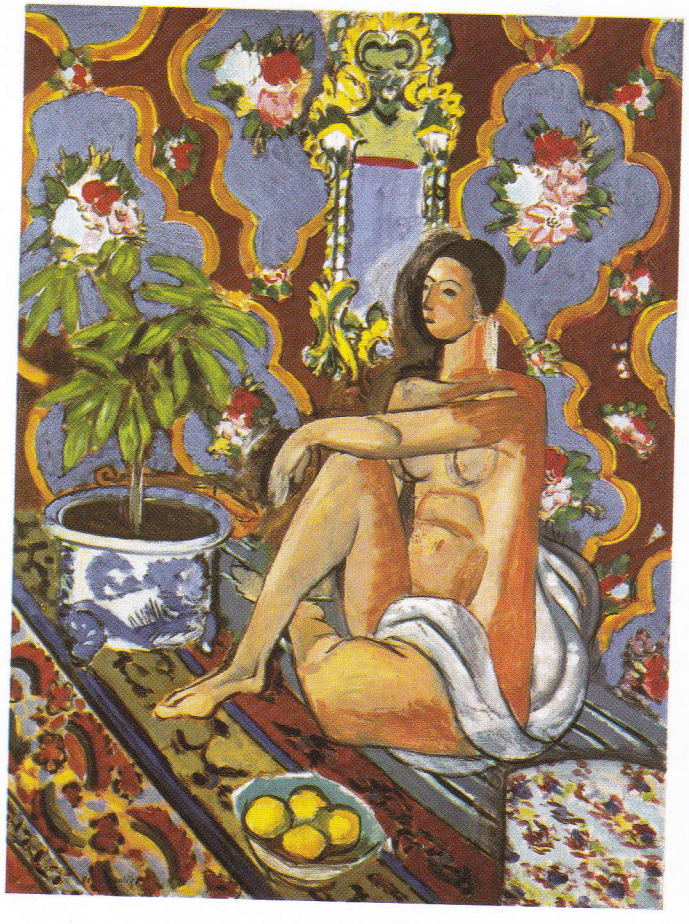
■ Dernière volée

Matisse n'a pas vu *La Guerre et La Paix*. À peine finis, les panneaux ont été envoyés à Rome, puis à Milan, pour une rétrospective itinérante de l'œuvre de Picasso. La presse italienne ne les apprécia guère, et, lorsqu'ils furent renvoyés en France, Picasso ne s'empressa pas de les installer dans son « temple ». Même après cette mise en place (en février 1954), le « temple » resta fermé pour encore cinq ans : Matisse n'eut donc pas l'occasion de juger sur pièce. Picasso continua à lui rendre visite, néanmoins, et vit sans aucun doute la dernière contribution de son ami à leur dialogue de toute une vie – la série de papiers découpés sur le thème du *Nu bleu*, réalisée en 1952 (fig. 213). Matisse y revient non seulement à la pose qu'il avait utilisée pour l'une de ses toiles les plus célèbres, *Figure décorative sur fond ornemental* de 1925-1926 (fig. 211), mais aussi à la transformation caricaturale de cette figure en mante religieuse dévoratrice dans la célèbre image d'une baigneuse « surréaliste » peinte par Picasso en 1930 (fig. 212). Il remplit tout un carnet d'esquisses qui attestent de son acharnement à trouver de nouvelles solutions pour l'articulation des membres, des solutions qui incorporeraient (mais aussi « corrigeraient », au sens de Bloom) les disjonctions de Picasso. On peut le voir jouant avec l'idée d'offrir simultanément à la vue plusieurs positions contradictoires des fesses (figs 214, 315), d'amputer un pied (fig. 216), de faire qu'un même contour délimite le dos et le bras (fig. 217). Les quatre papiers découpés qui résultent de ce procès laborieux sont plus architectoniques que tout ce que Matisse a réalisé dans cette technique. Mais bien que leur pose accroupie et leur placement sur la feuille avaient tout pour brider ces caryatides, l'arabesque circulatoire de leur torsion annule tout sentiment de contrainte. Elles sont moins serrées dans leur cadre que les acrobates peints par Picasso en 1929-1930.

Le 9 juillet 1953, c'est au tour de Picasso de se réapproprier cette pose, et de reprendre comme son bien propre la simultanéité d'aspects que Matisse avait brièvement explorée (fig. 218). Ou peut-être voulait-il juste montrer qu'il était conscient de l'emprunt, comme il l'avait fait quatre mois plus tôt avec La *Commode chinoise* (fig. 219). Cette toile est la première où Picasso renvoie sérieusement à l'espace coloré flottant des intérieurs de Vence ; mais au lieu de s'attaquer aux derniers tableaux de cette série, il prend pour référence *Intérieur jaune et bleu* de 1946 (fig. 220), à savoir une œuvre dans laquelle Matisse avait fait ostensiblement allusion à sa propre syntaxe. Bien que la texture des deux peintures diffère du tout au tout (le Picasso est sur contreplaqué : aucune blancheur ne pouvait transparaître sous la couche de pigment), leur structure est remarquablement similaire.

Le 16 décembre 1953, Picasso dessine la première d'environ 180 feuilles, connues sous le titre collectif de *La Comédie humaine*, et représentant un peintre et son modèle dans l'atelier, parfois en compagnie d'une troisième figure (un autre peintre, un client-collectionneur, un marchand)[372]. Le peintre est presque toujours grotesque et souvent barbu, montré tout proche de son modèle – on sait que c'est ainsi que Matisse travaillait (l'allusion n'a pas échappé aux spécialistes)[373]. Dans l'un des tout premiers de ces dessins (Z. XVI, 56), Picasso réintroduit le petit gnome clownesque qui était apparu dans son œuvre en 1936 (Z. VIII, 277), à un moment où Matisse se consacrait à sa série de dessins mis en abîme le montrant avec un nu dans son atelier[374]. Qu'est-ce qui a provoqué le retour inopiné de ces caricatures ?

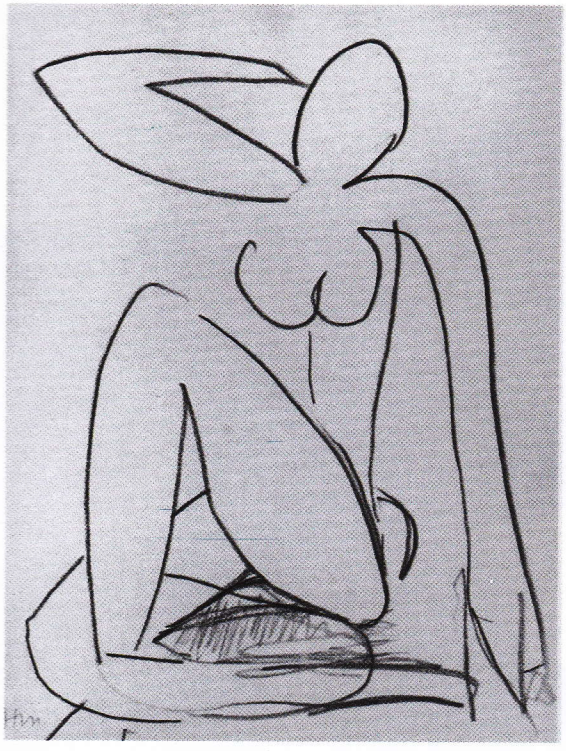
La réponse réside peut-être dans la triste attente de la mort, car Picasso semble obsédé par Matisse en ce mois de décembre 1953. Le 6, il dessine une danse prélevée directement du *Bonheur de vivre* de 1906 (il rétablit même le sixième danseur, éliminé par Matisse dans ses versions de 1909 et 1910 [Z. XVI, 32]). Le 27, il éparpille les décorations d'un arbre de Noël sur tout son tableau (fig. 221). Le 29 et le 30 décembre, dans deux versions différentes de *L'Ombre*, la silhouette de Picasso se découpe à la porte de sa chambre à coucher (la toile fait allusion à la « désertion » de Françoise Gilot qui lui avait amené les enfants pour les fêtes mais n'était pas restée [Z. XVI, 99, 100]). Le 30 encore, il peint une odalisque dans l'atelier, la première depuis des années, débordant d'un divan qui lévite au-dessus d'un tapis à pois (Z. XVI, 96)[375]. La prolifération des griffonnages de *La Comédie humaine* l'aide à calmer son angoisse, à apaiser sa mélancolie lors de ce qui apparaît rétrospectivement comme une période de deuil anticipé. Picasso fait encore une fois allusion à Matisse en mai 1954 : le procédé pictural employé dans *Claude dessinant, Françoise et Paloma* (fig. 222) est identique à celui dont il avait fait usage dans *Jeu de plage et sauvetage*, qui répondait à l'avance à *La Danse* de 1933 (fig. 74), et les contours blancs (en réserve) de la figure adulte sont empruntés à *L'Atelier rouge* de 1911. Les zones de toile réservée, les raclures de la couche de pigment, la minceur de cette couche et la légèreté de la touche – tout cela donne à cette œuvre un air on ne peut plus matisséen. Mais la gamme chromatique est sombre, désormais, et la mère « protectrice » qui surplombe ses enfants est de mauvaise augure.

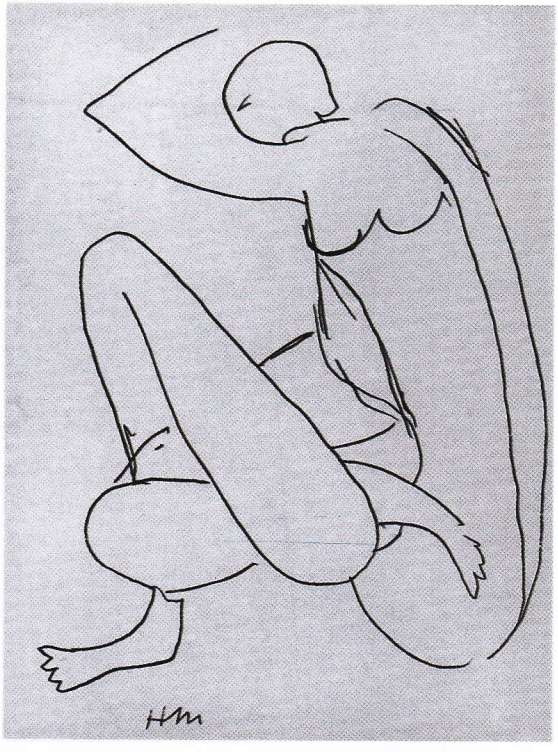


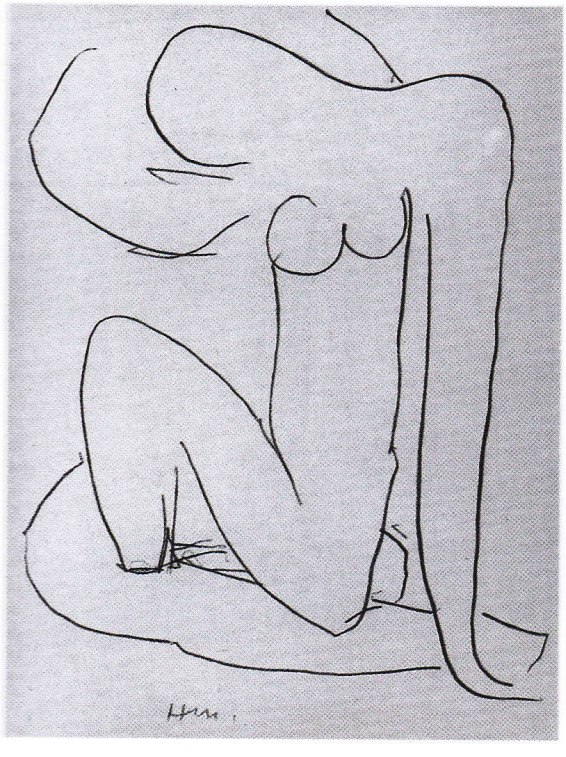
PABLO PICASSO
212 *Baigneuse assise,* début 1930
Huile sur toile, 163,2 x 129,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Mrs. Simon Guggenheim Fund

HENRI MATISSE
211 *Figure décorative sur fond ornemental,*
(à gauche) hiver 1925-1926
Huile sur toile, 130 x 98 cm
Musée national d'art moderne, Paris

HENRI MATISSE
213 *Nu bleu II*, 1952
Papier gouaché, découpé et collé sur papier
Musée national d'art moderne, Paris







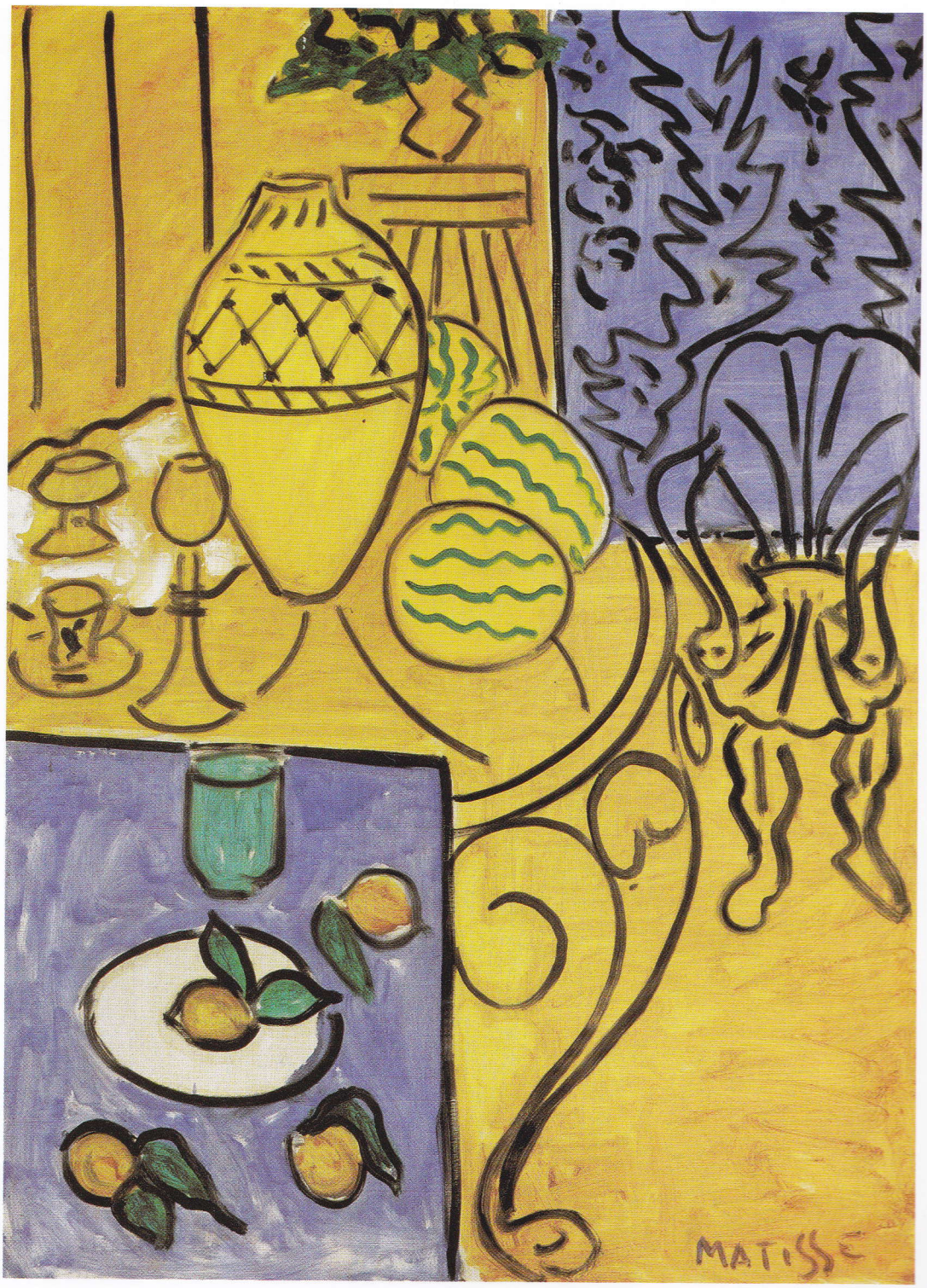
HENRI MATISSE

214–217 Études pour la série des *Nu bleu*
Carnet de croquis, crayon sur papier, 21 x 27 cm
Localisation actuelle inconnue

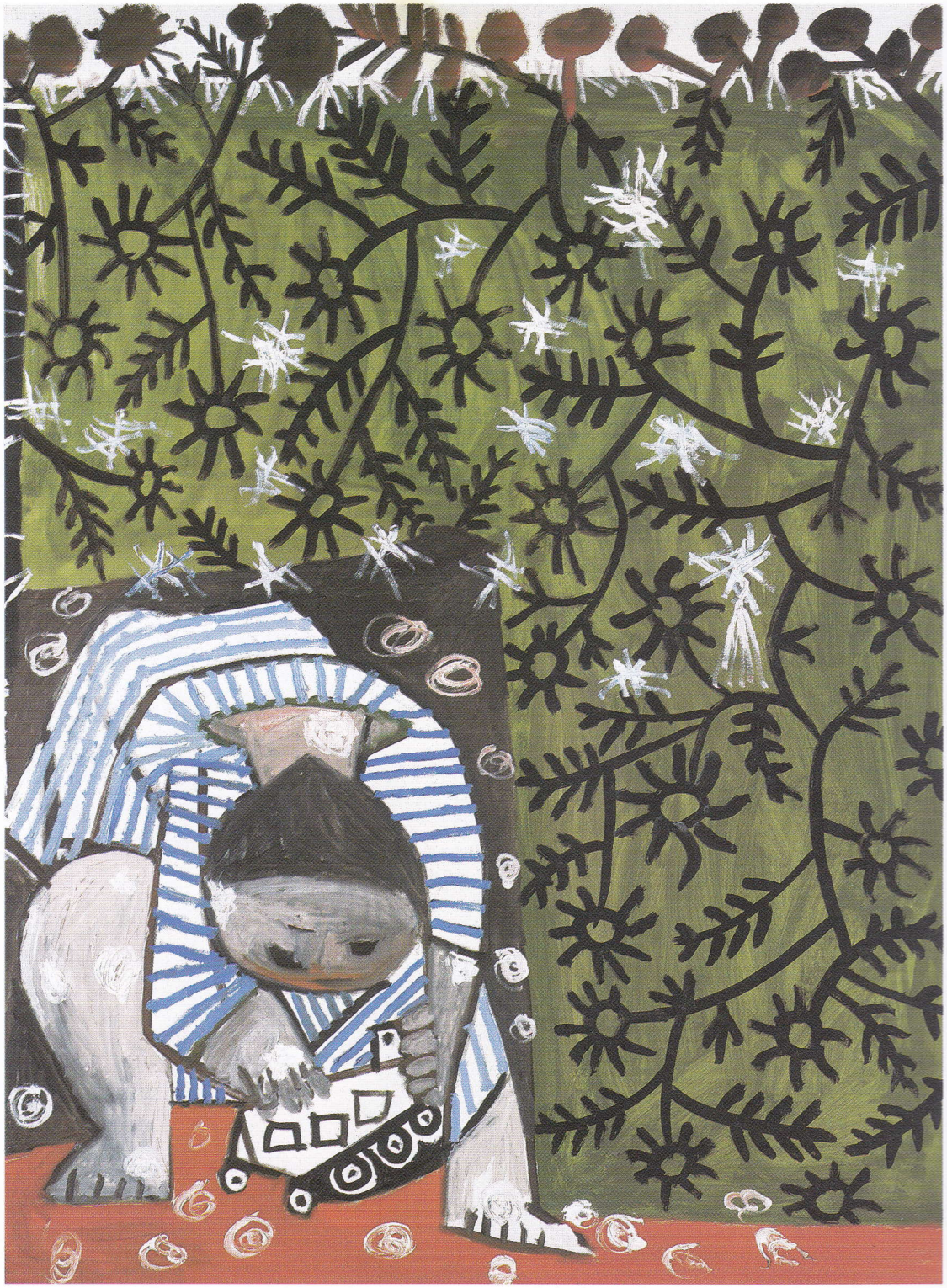
PABLO PICASSO
218 *Femme assise,* 9 juillet 1953
Huile sur toile, 130,2 x 95,9 cm
The Saint Louis Art Museum ; don de M. et Mme Joseph Pulitzer, Jr.

PABLO PICASSO

219 *La Commode chinoise*, 22 mars 1953
Huile sur contreplaqué, 147,3 x 114,3 cm
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginie
Collection de M. et Mme Paul Mellon



HENRI MATISSE
220 *Intérieur jaune et bleu*, 1946
Huile sur toile,
116 x 81 cm
Musée national d'art moderne, Paris



PABLO PICASSO
221 *Enfant jouant avec un camion*, 27 décembre 1953
Huile sur toile, 130 x 96,5 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO

223 *Les Femmes d'Alger* (version H)
24 janvier 1955
Huile sur toile, 130,2 x 162,3 cm
Collection particulière

Picasso en deuil

Matisse est mort le 3 novembre 1954. Picasso n'est pas allé à l'enterrement. Il n'est même pas venu au téléphone quand Marguerite Duthuit a appelé, laissant quelqu'un d'autre répondre à sa place[376]. Ce qui semble à première vue indifférence est en réalité pure terreur devant la mort. Pendant un demi-siècle, son débat avec Matisse avait été pour lui une force structurante. Mais maintenant, « à qui puis-je parler[377] ? »

Il a fallu à peine six semaines à Picasso pour réagir, car la première version de ses *Femmes d'Alger* date du 13 décembre 1954. « Quand Matisse est mort, il m'a légué ses odalisques », déclara-t-il à Roland Penrose[378]. En 1940 déjà, il avait directement associé Delacroix (qu'il admirait beaucoup) à son rival (voir ci-dessus p. 129). Françoise Gilot se souvient : « Il m'avait souvent parlé de faire une interprétation libre des *Femmes d'Alger* [...] Je lui ai demandé ce qu'il pensait des Delacroix. Ses pupilles se sont rétrécies : " Le salaud, dit-il, quel peintre !"[379]. » Maintenant, fin 1954, c'était le moment d'agir, de faire d'une pierre deux coups : de s'occuper d'un « salaud » avec la complicité d'un salaud plus ancien, de peupler le monde d'interlocuteurs imaginaires afin de tempérer la tristesse de cette nouvelle et fatale solitude.

Au sujet de cette brillante série de seize tableaux peints en deux mois (la dernière est datée du 14 février 1955), il n'y a pas grand-chose à ajouter à l'étude monumentale publiée par Leo Steinberg en 1972[380]. Notons seulement que la version H (fig. 223), la huitième toile, datée du 24 janvier 1955, est la plus matisséenne de la série, avec ses couleurs vives, sa texture relâchée, et ses vastes plages non peintes. Située exactement à mi-parcours, elle représente, comme le remarque Steinberg, « le moment de crise ». Les deux aspects de la dormeuse que Picasso désirait montrer ne convergent pas :

> Le sein supérieur et le sein inférieur, les vues de la figure couchée sur le dos et sur le ventre sont séparés par un no man's land où la couleur est trouble et un coin noir témoigne de l'impossibilité de la tâche. Les parties s'écartent comme un tronc fendu en deux. Séparés par 180 degrés, les aspects contrastants refusent de s'incorporer[381].

Ce n'est pas un hasard si la « crise » éclate au moment où Picasso s'aventure au plus profond dans le territoire de Matisse, de même que ce n'est pas par hasard que Picasso ne puisse résoudre son problème qu'après avoir eu recours à un des trucs préférés de Matisse, qu'il avait souvent rejeté pour son propre usage, à savoir l'élision des traits du visage. Le problème consistait, comme le note Steinberg, à trouver le moyen de représenter la dormeuse « à la fois de face et de dos... sans démembrement physique, sans séparation [cubiste] de facettes, mais comme un corps compact, aux contours fermés, qui ne se dénie ni en tant qu'objet de la vision ni en tant que présence centrée sur lui-même[382] ».

La solution, dépistée par Steinberg, Picasso la trouve avec l'antépénultième toile de la série, la version M, monochromatique (fig. 224) : la base de la figure, une ligne presque horizontale, devient un pivot – à un bout elle définit le bas du dos, à l'autre la poitrine. Ayant résolu son problème, Picasso réintroduit la couleur, timidement d'abord dans la version N (fig. 226), puis avec frénésie dans la dernière toile (fig. 225). Notons cependant que celle-ci, malgré la conflagration de ses motifs décoratifs, est la moins matisséenne du groupe. L'odalisque accroupie qui fume son narguilé, sans visage dans les trois versions précédentes (comme dans d'autres tableaux du début de la série), est maintenant la seule des quatre figures dotée de physionomie. Elle regarde le spectateur droit dans les yeux, comme les *Demoiselles d'Avignon* l'avaient fait un demi-siècle auparavant. Sa chevelure et son voile forment une crinière intimidante. De bien des manières, elle se taille la part du lion. Elle est devenue gardienne, mais une gardienne agressive. Faire son deuil d'un ami, dit ce tableau, est aussi une façon de l'emporter sur lui. Il n'y a rien de tel que la mort pour mettre au jour la structure œdipienne d'une relation.

Picasso ne se calmera qu'à l'automne 1955 (si on peut parler de calme à propos d'une rage de travail). En huit jours (du 23 au 31 octobre), il peint onze tableaux sur le thème du « moulage de plâtre dans l'atelier », à savoir le thème même de sa conversation picturale (privée) avec Matisse en 1932 (fig. 3). Chacun de ces tableaux de format vertical (figs 227, 228) constitue un hommage aux intérieurs de Vence, particulièrement au luxuriant *Intérieur au rideau égyptien* (fig. 164)[383]. La coloration de ces toiles est parfois discrète, parfois dramatique, mais toutes disent l'admiration de Picasso pour les tableaux peints par Matisse en 1947-1948, qui l'avaient rendu malade d'envie à l'époque, ou d'angoisse tout au moins, et l'avaient incité à accrocher en vitesse ses œuvres les plus récentes sur les murs de la Maison de la Pensée française alors

même que Matisse avait son exposition au Musée national d'art moderne (voir ci-dessus p. 206).

Tout se passe comme si la mort de Matisse avait libéré une fibre particulière chez Picasso, quelque chose qu'il avait toujours réprimé dans son art, comme s'il avait dû attendre la disparition de son partenaire avant de pouvoir reconnaître publiquement combien il tenait à lui. *Femme nue dans un rocking-chair*, daté du 26 mars 1956 (fig. 229), déclare ce processus de libération achevé. Rien ne me semble plus matisséen dans toute l'œuvre de Picasso : la touche, les plans unis de couleur pure, les halos réservés autour des objets, le visage vide, et même la citation du palmier bleu. Et pourtant, quoi de plus typiquement Picasso, avec ce démembrement et remembrement du corps, ce nœud crispé au centre, et cette métaphoricité généralisée – le ventre-requin, le bras droit et le cou phalliques, les lunettes du fauteuil ? Ce tableau est un hybride : Picasso l'a engendré avec son rival.

Quatre jours plus tard, il commence une nouvelle série sur le thème de l'atelier, cette fois dans un format horizontal. Une toile blanche sur un chevalet nous crève les yeux au beau milieu du premier tableau, nous attire comme un aimant plus fort que l'odalisque assise qui nous sollicite, à droite, sur un autre tableau-dans-le-tableau. Les palmiers, l'architecture complexe d'un plat marocain en cuivre, le motif botanique des portes modern style, la texture sensuelle – le décor n'attend que l'arrivée de Matisse : l'espace réservé de la toile blanche au centre est une invitation *post-mortem*. On retrouve ce même élément de suspense dans deux autres toiles. Dans le quatrième tableau (fig. 231), le rectangle blanc fantomatique a été badigeonné de gris. Plus de la moitié de cette version de *L'Atelier à « La Californie »* est peinte de noir, mais aucune toile de cette série n'est aussi lumineuse. À droite, le premier jet d'un grand tableau représentant une femme en train de se peigner, raclée en quelques coups de spatule dans la peinture fraîche, rend un hommage assuré aux arabesques découpées par Matisse dans sa série des *Nu bleu*. Le silence qui figeait l'atelier prend fin, le travail du deuil a suivi son cours.

PABLO PICASSO
230 *L'Atelier à « La Californie »*
30 mars 1956
Huile sur toile, 114 x 146 cm
Musée Picasso, Paris

PABLO PICASSO
231 *L'Atelier à « La Californie »*, 2 avril 1956
Huile sur toile, 72,7 x 91,8 cm
Collection particulière

Notes

Notes Introduction

1. Riichiro Kawashima, *Matisse*, Tokyo, Atelier-Sha, 1933, traduit dans Flam 1988, p. 294. La préface de Kawashima est précisément datée à la fin du texte (et, par conséquent, sa visite à Matisse) ; Picasso a vécu dans l'atelier mentionné par Kawashima, rue Schoelcher, d'août 1913 à juin 1916. Kawashima se réfère plusieurs fois à un voyage qu'il a effectué en France en 1913 ; un autre voyage aurait été pratiquement impossible pendant la Première Guerre mondiale.
2. Sur Picasso et le pastiche en tant que stratégie défensive, voir Krauss 1998, *passim* ; sur l'utilisation que fait Picasso du passé pour contrer la conception linéaire de l'histoire comme progrès, voir Galassi 1996, en particulier pp. 17-18, et Florman, à paraître.
3. La *Nature morte aux coloquintes* n'était pas incluse dans la rétrospective Matisse de 1931. Mais il est plus que probable que Picasso l'avait vue auparavant. Elle était montrée à l'exposition Matisse à la Galerie Bernheim-Jeune, du 2 au 16 mai 1919 (voir Flam 1986, p. 504, note 31). La correspondance de Picasso avec Diaghilev (12 mai 1919, MPP) révèle que, contrairement à ce qu'on avait souvent pensé, l'artiste n'avait pas encore quitté Paris pour Londres au moment de cette exposition (je remercie Hélène Seckel pour cette information). De plus, *Nature morte aux coloquintes* est reproduite en pleine page dans le numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à Matisse lors de sa rétrospective aux Galeries Georges Petit (6, nos 5-6 [1931], fig. 46, p. 279).
4. Léonce Rosenberg à Picasso, 25 novembre 1915. Cité dans Seckel 1998, p. 166, note 20.
5. Pour la gestation de *Tête blanche et rose*, voir Monod-Fontaine 1989A, pp. 46-49. Pour *Poissons rouges et palette*, voir Elderfield 1978, pp. 100-102.
6. Volochinov 1977, p. 146.
7. *Ibid.*, p. 105.
8. Bakhtine, 1984, p. 275 : « Tôt ou tard, ce qui a été entendu et compris de façon active trouvera un écho dans le discours ou le comportement subséquent de l'auditeur. Les genres seconds de l'échange verbal, dans la plupart des cas, escomptent précisément ce type de compréhension responsive active avec action à retardement. » Bakhtine distingue entre genre premiers (ou simples) et genres seconds (ou complexes) du discours. Les répliques d'un dialogue dans la vie quotidienne constituent un exemple-type du genre « premier ». Quant aux « genres seconds du discours – le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. – , [ils] apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) – artistique, scientifique, socio-politique – plus complexe et relativement plus évolué (*ibid.*,p.267).
9. Mes vues sont similaires à celles élégamment exposées par John Elderfield (1992, p. 13) dans l'introduction de son «Describing Matisse».
10. Gilot/Lake 1965, p. 328.
11. Gilot 1991, p. 330.
12. André Malraux, *Tête d'obsidienne*, cité dans Daix 1996, p. 177. De semblables propos sont rapportés par le père Couturier. Comme il disait à Matisse que Picasso l'aimait bien et qu'il avait été « touché de voir sa photographie épinglée à la bibliothèque tournante qui est au chevet du lit », Matisse déclara : « Oui, il n'y a que lui qui ait le droit de dire du mal de moi. » Couturier rapporte aussi ceci : « Un jour [Picasso] entend quelqu'un dire derrière lui : "Je viens de voir un Matisse qui est assez moche." Il se retourne brusquement : "Ce n'est pas vrai. Matisse n'a jamais rien fait de moche." » (Matisse/Couturier/Rayssiguier 1993, p. 82). Picasso exprima son admiration pour Matisse jusqu'à la fin : peu avant que Picasso disparaisse, Angela Rosengart l'entendit dire : « Il n'y a pas de mauvais Matisse » (cité dans *Besuche bei Picasso*, Stuttgart, Daco-Verlag Gunter Bläse, 1973, p. 59).
13. Bakhtine, 1984, p. 283.
14. Bloom 1973, p. 65.
15. Cité dans Guillaume Apollinaire, « Henri Matisse » (1907), repris dans Fourcade 1972, p. 55.
16. Sur la découverte de l'art africain par Matisse en 1906 (contemporaine de celle de Derain) et le partage qu'il en fit avec Picasso, voir Jean-Louis Paudrat, « Afrique », dans Paudrat 1987, p.139, notes 55 à 62. Max Jacob a donné de multiples versions de cette histoire, qui sont republiées et commentées dans Seckel 1994, pp. 53-57, 193, 206, 209, 224, et 292.
17. Jackson W. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970, *passim*.
18. «Henri Matisse vous parle» (1950), repris dans Fourcade 1972, p. 317. Dans un texte légèrement plus ancien, Matisse met la formule de Cézanne au singulier : « Défiez-vous du maître influent » (« De la couleur », 1945 ; *ibid.*, p. 198).
19. Pour mesurer l'inquiétude de Matisse quant aux possibles effets négatifs de son art sur la jeune génération, voir sa fameuse lettre à Henri Clifford, publiée dans le catalogue de sa rétrospective au Philadelphia Museum of Art en 1948 (reprise dans Fourcade 1972, pp. 312-314). Cette anxiété s'accordait parfaitement avec ses craintes de jeunesse : « Le jeune peintre qui ne peut pas se dégager de l'influence de la génération qui le précède va vers l'enlisement », ne cessait-il

Abréviations utilisées pour les notes

AHM :
Archives Henri Matisse, Paris

MPP :
Documentation of the Musée Picasso, Paris

PML :
Pierre Matisse Archives,
The Pierpont Morgan Library, New York

de répéter (« De la couleur », 1945, repris dans Fourcade 1972, p. 198). Sur la « loi du grand-père », voir Bate, *The Burden of the Past...*, *op. cit.*, p. 22. Bate en attribue l'idée à Northrop Frye, mais Walter Friedlaender avait formulé cette loi dès son essai de 1930 sur le maniérisme ; voir la version anglaise (révisée) de ce texte, *Mannerism & Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Schocken Books, 1965, p. 54.

20. « Henri Matisse vous parle » (1950), repris dans Fourcade 1972, p. 317.

21. Sur ce point, voir les remarques lumineuses de Dominique Fourcade, dans Fourcade 1976, pp. 103-106.

22. « Exposition Henri Matisse », Galerie Druet, Paris, 19 mars-7 avril 1906. La liste des œuvres exposées, donnée dans Benjamin 1987, p. 286, ne permet pas d'identifier les lithographies incluses dans l'exposition. Il est intéressant de noter que dans toutes les versions (sauf une), le récit de Max Jacob attestant du rôle joué par Matisse dans la découverte de l'art africain par Picasso est immédiatement suivi par une allusion aux croquis en un seul contour tels ceux réalisés pour le projet d'illustration du *Bestiaire* d'Apollinaire, comme si Jacob liait inconsciemment ceux-ci à l'art de Matisse (voir Seckel 1994, pp. 193, 206, 209, 292).

23. Geiser/Baer I, nos 90-95. Voir aussi les nombreuses pages des trois carnets consacrés au décor de *Mercure*, aujourd'hui au Musée Picasso, Paris ; Léal I, nos 27-29.

24. Bloom 1973, p. 109.

25. *Ibid.*, p. 16.

26. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, *passim*. Pour une brillante utilisation du modèle de Girard en histoire de l'art, voir Krauss 1993, pp. 243-308.

27. Comme le montre le formidable essai de Marcel Mauss sur le don (1923), c'est là la structure même du potlach. Repris dans Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, pp. 145-279.

28. Concernant cette réponse à Florence Fels (et son contexte), voir Rubin, « Picasso », dans Paudrat 1987, p. 260, note 64.

29. Gilot 1991, p. 74.

30. Gilot 1991, pp. 237, 240-241, 243. Voir la version plus courte de cet épisode donnée dans Gilot/Lake 1965, p. 333-334.

31. Daix, 1987, p. 74.

32. Les remarques de Matisse à Pierre Courthion sont citées en partie dans Schneider 1984, p. 734. Juste après ce passage, Courthion fait allusion à la *Nature morte aux coloquintes* de 1916. Ce dialogue fait partie d'une série d'entretiens avec Courthion, datés de 1941, qui devaient paraître aux éditions Albert Skira sous le titre « *Bavardages* ». Au tout dernier moment, André Rouveyre dissuada Matisse de les publier. Le manuscrit de Courthion se trouve aujourd'hui au Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, que je remercie vivement pour m'en avoir donné libre accès.

33. Le 6 mai 1951, Joseph A. Barry écrivit dans le *New York Times* : « Ce n'est pas par hasard que Picasso va bientôt commencer à transformer la chapelle romane en un "temple de la Paix" – ce printemps ou du moins à peu près au même moment où Matisse inaugurera la chapelle qu'il vient de construire et de décorer à Vence, à une vingtaine de kilomètres de là. La nature de leur longue rivalité est telle que Matisse avait annoncé son intention de créer cette chapelle il y a environ trois ans, ou à peu près au moment où le Musée d'Antibes devenait un Musée Picasso, en hommage aux œuvres remarquables qu'il y avait réalisées. »

34. Max Scheler, *L'Homme du ressentiment* (1915), traduction française non signée, Paris, Gallimard, 1970, p. 17.

35. Damisch 1997, p. 80. Damisch a exploré les richesses méthodologiques du modèle des échecs dans de nombreux essais à partir de la fin des années soixante-dix.

36. Heinrich Wölfflin, « Ueber den Begriff des Malerischen », *Logos : Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, 6, 1913, pp. 1-7, cité par Joan Hart, « Reinterpreting Wölfflin : Neo-Kantianism and Hermeneutics », *Art Journal*, 42, n° 4, hiver 1982, p. 296.

37. Olivier 1965, p. 84.

38. Elderfield 1992, pp. 20-22.

39. Le livre de Pierre Daix *Picasso/Matisse* (Daix 1996), la publication la plus récente sur ce sujet, expédie en quelques pages tout ce qui concerne les relations entre les deux artistes après la Première Guerre mondiale.

Notes chapitre 1

40. Picasso, cité dans Robert Otero, *Forever Picasso : An Intimate Look at His Last Years*, New York, Harry N. Abrams, 1974, p. 116. Je remercie Leo Steinberg pour m'avoir rappelé cette anecdote.

41. Matisse, entretien radiophonique de début 1942, citée en partie dans Fourcade 1972, p. 48, note 36.

42. Matisse à Pierre Courthion, dans *Bavardages*, 1941, p. 124 (sur ces mémoires inédites, voir ci-dessus la note 32 de l'introduction). Matisse ajoute qu'il était incapable de manger ces huîtres, bien qu'il en soit très friand : « La séance de pose les avait rendues pour moi différentes de leurs semblables présentées sur la table d'un restaurant. »

43. « Matisse in Philadelphia », *Newsweek*, 12 avril 1948, p. 84.

44. Matisse, cité dans Aragon 1971, I, p. 104.

45. « Le peintre doit se trouver sans idée préconçue devant son modèle. Tout doit venir à son esprit comme dans un paysage lui parviendraient toutes les odeurs de ces paysages : celles de la terre, des fleurs associées aux jeux des nuages, aux mouvements des arbres et aux différents bruits de la campagne » (Matisse, « Portraits » [1954], repris dans Fourcade 1972, pp. 178-179).

46. Henri Matisse à Pierre Matisse, 17 février 1935, PML.

47. Rapporté par le père Couturier dans son journal à la date du 14 août 1951. Matisse/Couturier/Rayssiguier 1993, p. 402.

48. Comme le rapporte William Rubin, « Picasso se contente rarement de peindre l'image de la personne placée en face de lui. Presque invariablement, sa vision du modèle passe à travers le filtre d'une multitude de rapprochements personnels et artistiques, qui trouvent leur expression plastique dans les transformations subies par le sujet » («Réflexions sur Picasso et le portrait », dans Rubin 1996, pp. 26-27).

49. Gilot/Lake 1965, p. 140.

50. *Ibid.*, p. 149.

51. André Breton, « Picasso poète », *Cahiers d'art*, 10, nos 7-10, 1935, p. 191.

52. Matisse/Couturier/Rayssiguier 1993, p. 325.

53. La découverte progressive par Picasso de « l'arbitraire du signe », et son exploration des conséquences de ce principe en art, à l'époque du cubisme, ont été étudiées en détail par Leo Steinberg, Rosalind Krauss, et moi-même. Les nombreux essais que Rosalind Krauss a consacrés au cubisme de Picasso sont synthétisés dans son récent livre sur le sujet (Krauss 1998). En ce qui concerne mes propres études, voir « La leçon de Kahnweiler »,

Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n° 23, printemps 1988, pp. 29-56, et « The Semiology of Cubism », dans Zelevansky 1992, pp. 169-208. La conférence de Leo Steinberg sur le cubisme de Picasso et la linguistique saussurienne (donnée pour la première fois en 1976) demeure inédite à ce jour, mais je dois beaucoup à mes nombreuses conversations avec cet auteur sur ce point. Voir aussi les interventions de Steinberg au cours des discussions suivant ma contribution et celle de Rosalind Krauss dans Zelevansky 1992.

54. Christian Zervos, « Notes sur la formation et le développement de l'œuvre de Henri Matisse », *Cahiers d'art*, 6, nos 5-6, 1931, pp. 246-248.

55. Cité dans Aragon 1971, II, p. 308.

56. Gino Severini, « La peinture d'avant-garde : Le machinisme et l'art-reconstruction de l'univers » (1917), repris dans *Témoignages*, Rome, Éditions Art moderne, 1963, p. 63.

57. Pour une plus ample analyse, voir « Matisse and Arche-Drawing », dans Bois 1990, pp. 4-63, et Bois 1993, *passim*.

58. Cité dans Aragon 1971, II, p. 308.

59. Matisse, « Rôle et modalités de la couleur » (1945), dans Fourcade 1972, pp. 199-200.

60. *Ibid.*, p. 200.

61. Barnett Newman, « Preface to *18 Cantos* » (1964), repris dans *Barnett Newman : Selected Writings and Interviews*, John O'Neill (éd.), New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 183.

62. Frank Stella, cité dans Jean-Claude Lebensztejn, « Eight Statements », *Art in America*, 63, n° 4, juillet-août 1975, p. 75.

63. Gilot/Lake, 1965, p. 337.

64. Matisse, « Notes d'un peintre » (1908), Fourcade 1972, p. 43.

65. *Ibid.*, p. 42.

66. Le rapide échange du tac au tac que cette œuvre a inauguré entre Matisse et Picasso a souvent été décrit. Pour une analyse récente, voir Daix 1996, pp. 25-129. Voir aussi Bois 1993, p. 42-50, et mon article intitulé « Un silence de pierre : *Baigneuses à la tortue* (1908) de Henri Matisse », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 65, automne 1998, pp. 23-27.

67. New York 1992, pl. 215.

68. Matisse à Camoin (non daté mais datable de l'été 1917), dans Camoin/Matisse 1997, p. 105.

Notes chapitre 2

69. Cité dans Labrusse 1996, II, pp. 556-557.

70. Voir Krauss 1998, pp. 96-97.

71. Z. V, 415. Zervos intitule le tableau *Danseuse au tambourin allongée*.

72. Voir FitzGerald 1995, pp. 158-169.

73. Pour le titre donné par Guillaume, voir Waldemar George, *La Grande Peinture contemporaine à la Collection Paul Guillaume*, Paris, Éditions des Arts à Paris, 1929, p. 180. Le tableau, aujourd'hui connu sous le titre de *Femme au tambourin*, fait partie du legs Jean Walter/Paul Guillaume au Musée de l'Orangerie, Paris. Le titre de *La Danseuse au tambourin* est bien évidemment le résultat d'un mixage avec le stock d'images de Matisse.

74. Elderfield 1992, p. 194. Le tableau est signé et daté de 1926, mais cela ne signifie pas grand-chose ici car Matisse, comme la plupart des artistes, ne portait le plus souvent sur ses toiles que la date de leur achèvement. Avec plusieurs autres tableaux d'odalisques, la toile est reproduite dans un article de Georges Duthuit intitulé « Œuvres récentes de Henri Matisse », *Cahiers d'art*, 1, n° 7, 1926, pp. 153-171. Pour peindre son tableau après l'exposition de Picasso, il aurait fallu que Matisse travaille exceptionnellement vite, mais ce n'est pas totalement impossible. La couleur turquoise du papier peint est un argument (ténu, il est vrai) en faveur d'une telle supposition : cette couleur, très présente dans la toile de Picasso, est peu commune dans l'œuvre de Matisse en général, et il ne l'avait pas utilisée jusque-là, dans ses tableaux du début des années vingt, pour représenter ce motif particulier de papier peint.

75. André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, 2, n° 6, 1er mars 1926, p. 31.

76. Avec *Odalisque au tambourin*, Matisse envoie au Salon d'automne une toile de 1923-1924, aujourd'hui connue sous le même titre, et beaucoup plus fidèle aux tonalités assourdies des débuts de l'époque niçoise (reproduite en couleurs dans Los Angeles 1966, n° 60, p. 93). Bien que les contrastes colorés de ce tableau ne soient pas aussi violents que dans celui reproduit ici, le décor marocain y donne à Matisse l'occasion de nous bombarder d'une répétition de cercles rouges sur un fond bleu (le contraste étant tout de même atténué par le cerne blanc qui entoure chaque cercle). Il est clair que Matisse avait voulu affirmer ce que l'on pourrait nommer l'aspect rétinien de son œuvre (pour parler comme Duchamp) dans cet envoi au Salon.

77. Jacques Guenne, « Le Salon des Tuileries », *L'Art vivant*, 1er juin 1926, repris dans Monod-Fontaine 1989A, pp. 79-80.

78. Georges Charensol, « Le Salon des Tuileries », *L'Amour de l'art*, juin 1926, repris dans Monod-Fontaine 1989A, p. 79.

79. E. Tériade, « Propos sur le Salon des Tuileries », *Cahiers d'art*, 1, n° 5, 1926, p. 110.

80. « Hommage à Picasso » fut publié dans *Paris-Journal* le 20 juin 1924, deux jours après le scandale de la première de *Mercure*, le ballet chorégraphié par Léonide Massine sur une musique de Éric Satie dans un décor de Picasso. Écrit par André Breton et Louis Aragon, l'« Hommage » était signé par quatorze enthousiastes, pour la plupart des écrivains surréalistes. Le texte est réimprimé dans Douglas Cooper, *Picasso Théâtre*, 1968 (réédition New York, Harry N. Abrams, 1987), p. 60, où l'on trouve aussi une bonne présentation du scandale de *Mercure*.

81. Le compte rendu dévastateur du livre de Florent Fels (*Henri Matisse*, Paris, Chroniques du Jour, 1929) par André Levinson constitua longtemps la critique la plus cohérente du « vieux lion » et de ses défenseurs, particulièrement de ceux qui prétendent ne voir aucune discontinuité entre le formidable inventeur des années 1906-1913, qui avait « ensemencé l'art moderne », et le Matisse niçois. Il y a deux Matisse, écrivait Levinson, et le second ne fait que « négliger, escamoter, désavouer tacitement le premier » (André Levinson, « Les soixante ans de Henri Matisse », *L'Art vivant*, 6, n° 121, janvier 1930, pp. 24-28). Notant que les illustrations de Fels sont en grande majorité des œuvres de l'époque de Nice alors que son texte ne parle presque exclusivement que du Matisse pré-niçois (représenté par une poignée d'illustrations), Levinson y voyait une manipulation frauduleuse. On ne peut aimer le Matisse de l'époque de Nice, écrivait-il, qu'au détriment du Matisse révolutionnaire des débuts : ceux qui disent ne percevoir aucune différence entre les deux Matisse sont soit aveugles, soit malhonnêtes ; en rétablissant dans sa peinture le modelé tonal, l'espace perspectif (partiellement du moins) et un mode beaucoup plus centralisé de composition, Matisse a tourné le dos aux « hauts faits » de sa jeunesse.

Trois mois plus tard, Fritz Neugass donnait le coup de grâce dans son compte rendu de la rétrospective Matisse à Berlin (une exposition rassemblant 265 œuvres à la Galerie Thannhauser, en février-mars 1930). Déclarant les odalisques « fatiguantes » à la longue, il écrivait laconiquement : « L'artiste sexagénaire a atteint aujourd'hui au terme de son développement » (Fritz Neugass, « Henri Matisse, pour son soixantième anniversaire », *Cahiers de Belgique*, mars 1930).

Fort heureusement pour lui, Matisse n'était pas en Europe au moment de la parution de l'article de Neugass – il était parti pour Tahiti à la fin de février et se trouvait alors très exactement à New York, sa première étape vers l'île exotique, où il était fêté. Mais il eut certainement des échos, un jour ou l'autre, de ce jugement sans appel et, surtout, il en avait reçu de nombreux signes prémonitoires. Le flot toujours croissant de comptes rendus hostiles de la part de critiques modernistes que Matisse eut à subir à partir du milieu des années vingt, alors même qu'il commençait à être admis par la critique officielle et par l'État, joua un rôle non négligeable dans sa décision de partir en voyage. Mais le facteur le plus important fut sans aucun doute la crise d'inspiration qu'il traversait alors : sa production diminue dramatiquement de 1926 à 1929, à savoir l'année où, frustré de ne pouvoir terminer *La Robe jaune* (The Baltimore Museum of Art), il se résout à prendre des vacances.

82. Elderfield 1992, p. 38. Elderfield a raison de lier l'effet stroboscopique de *Odalisque à la culotte grise* aux œuvres de l'époque pré-niçoise, notamment *Coin de l'atelier* de 1912 (Musée Pouchkine, Moscou), quoique *L'Intérieur aux aubergines* de 1911 (Musée de Grenoble) eût peut-être été un meilleur exemple. Sur l'importance de cette forme d'aveuglement dans l'art de Matisse, voir aussi Bois 1993, *passim.*

83. Pour les rapports entre *Femme à la voilette* et le *Portrait de Mademoiselle Yvonne Landsberg*, voir Labrusse 1996, II, p. 554 ; pour les rapports avec le *Portrait de Madame Matisse*, voir la notice sur *Femme à la voilette* par Matthew Armstrong dans William Rubin, *The William S. Paley Collection*, New York, The Museum of Modern Art, 1992, pp. 88-91.

84. La plupart des œuvres en question datent d'avant l'époque de Nice, par exemple *La Leçon de piano* (fig. 27) ou le second *Portrait d'Auguste Pellerin* de 1917 (Musée national d'art moderne, Paris). En général, les modèles de Matisse (qu'ils soient des amis ou des modèles payés) semblent être ailleurs, absents – ou plutôt « absorbés » par leurs propres pensées, comme le dirait Michael Fried –, et leur regard demeure vague, perdu dans le vide. Le concept d'« absorption » tel que Fried l'articule (et qu'il oppose à la notion de « théâtralité ») présuppose la négation du spectateur (les figures « absorbées » ne s'adressent pas au spectateur). Fried proposa ce concept pour la première fois en 1980 dans *Absorption and Theatricality : Painting and the Beholder in the Age of Diderot* (traduit en français sous le titre *Esthétique et origines de la peinture moderne. La Place du spectateur*, traduction par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990) et l'élabora plus avant dans tous ses ouvrages suivants.

85. La béance noire sur quoi ouvre la porte du buffet rappelle immanquablement celle de *Porte-Fenêtre à Collioure* de 1914 (Musée national d'art moderne, Paris). Mais en réexaminant son œuvre pré-niçoise, Matisse réexamine aussi Cézanne (comme le remarquèrent les critiques de l'époque) – une manière pour lui peut-être, pendant les années vingt comme déjà lors de l'époque cubiste, d'exorciser Picasso. Sur le cézannisme de ce tableau et la littérature critique de l'époque, voir Monod-Fontaine 1989A, pp. 84-85. Matisse était parfaitement conscient du fait que cette toile représentait un nouveau départ dans son œuvre : il la vendit pour un franc symbolique à l'Association des amis des artistes vivants afin qu'elle soit donnée au Musée du Luxembourg et que ce don « corrige » la manière dont il était représenté jusqu'alors dans ce musée (avec *Odalisque à la culotte rouge* de 1921, typique des débuts de la période niçoise).

86. E. Tériade, « Visite à Henri Matisse », *L'Intransigeant,* 14 et 22 janvier 1929, repris dans Fourcade 1972, p. 98.

87. En 1925, alors que Matisse arrivait à un tournant de sa carrière, il parlait ainsi de l'indigence de sa jeunesse : « Pour ma part, je n'ai jamais regretté cette misère. Je fus bien gêné quand mes toiles commencèrent à atteindre de grands prix. Ne me voyais-je pas condamné à ne plus faire que des chefs-d'œuvre ? » (Jacques Guenne, « Entretien avec Henri Matisse », *L'Art vivant*, n° 18, 15 septembre 1925, repris dans Fourcade 1972, p. 88.

88. Pour une comparaison des prix, voir FitzGerald 1995, p. 156.

89. Pour autant que je sache, Françoise Gilot et Werner Spies sont les seuls à avoir rapproché les tableaux de Picasso des années 1928-1930 du travail pré-niçois de Matisse. Spies (1995, p. 29), compare les configurations linéaires du carnet de croquis de Dinard (été 1928) à *La Danse* de Matisse de 1910. Gilot (1991, p. 58), quoiqu'elle conserve (bien naturellement) le topos familial, note qu'en peignant son *Grand nu au fauteuil rouge* de 1929 (fig. 10), Picasso « fit d'une pierre deux coups (achevant ainsi et son épouse Olga et le maître [Matisse] qui était passé dans le camp des romantiques [Delacroix]) ».

90. Cowling 1985, p. 101. Cowling examine les demandes de plus en plus pressantes des surréalistes à l'égard de Picasso et, symétriquement, les distances croissantes que celui-ci prend à l'égard du mouvement. En 1929, bien qu'ils demeurent en termes amicaux avec lui, les surréalistes ne le considéraient plus depuis longtemps comme « l'un des leurs ».

91. Spies 1995, pp. 16-18.

92. André Warnod dans *Comoœdia* (automne 1926), repris dans Paris 1993, p. 508. Aucun critique ne mentionne *Branche de lilas* (reproduite dans New York 1992, n° 175), mais la présence de cette toile est attestée par la conférence que donna Georges Duthuit lors du vernissage de l'exposition, et par sa correspondance avec Matisse concernant cet événement (voir Duthuit 1992, pp. 49-51).

93. Sylvain Bonmariage, « Henri Matisse et la peinture pure », *Cahiers d'art,* 1, n° 9, 1926, pp. 239-241.

94. Christian Zervos, « Nos enquêtes : Entretien avec Mademoiselle B. Weill », *Feuilles volantes : Supplément à la revue « Cahiers d'art »*, 2, n° 3, 1927, p. 2. La série d'entretiens avec des marchands est publiée dans ce « supplément » mensuel du journal, supplément qui fut de courte durée.

95. Id., « Idéalisme et naturalisme dans la peinture moderne, IV : Henri Matisse », *Cahiers d'art*, 3, n° 4, 1928. Ce texte est essentiellement une attaque contre le surréalisme et ne concerne aucunement Matisse.

96. E. Tériade, « L'actualité de Matisse », *Cahiers d'art*, 4, n° 7, 1929, pp. 285-290. Cet essai fort bien illustré (six tableaux et treize œuvres sur papier, des eaux-fortes pour la plupart) est le seul consacré à Matisse en 1929. Il est pris en sandwich entre deux présentations très généreuses des œuvres récentes de Picasso, l'une consacrée à ses « peintures de plage » faites à Dinard pendant l'été 1928 (dans le numéro précédent) et l'autre à ses « projets pour un monument» (numéro suivant).

97. Cette exposition se tint à l'occasion de la parution de la monographie de Florent Fels sur Matisse. *Le Chapeau jaune* est reproduit dans un compte rendu de l'exposition publié dans *L'Art vivant*, 1er novembre 1929, p. 861.

98. Sous-titrée « Violet, Yellow and Marie-Thérèse », la deuxième partie de l'article de Linda Nochlin sur la couleur chez Picasso est presque entièrement consacrée au contraste jaune/violet dans la série de toiles peintes d'après Marie-Thérèse Walter entre décembre 1931 et avril 1932. L'utilisation par Picasso de cette paire colorée culminera dans le maillot de bain clownesque de l'éléphantesque *Baigneuse au ballon de plage* d'août 1932, aujourd'hui au Museum of Modern Art (New York). Voir Nochlin 1980, pp. 120-123 et 177-183.

99. Voir Guy-Patrick and Michel Dauberville, *Matisse : Henri Matisse chez Bernheim Jeune*, Paris, Éditions Bernheim-Jeune, 1995, I, pp. 62-63.

100. Les trois tableaux de Matisse sont : *La Séance de peinture* (Scottish National Gallery of Modern

Art, Édimbourg), *Figure de plâtre, bouquet de fleurs* (Museu de Arte de São Paulo), tous deux de 1919, et *Pianiste et joueurs de dames* de 1924 (National Gallery of Art, Washington, D.C.).

101. À partir de 1926, Picasso eut plusieurs fois l'occasion non seulement de voir ou revoir des œuvres pré-niçoises de Matisse, mais aussi de se rendre compte du désir qu'avait Matisse, dans ses œuvres les plus récentes, de quitter l'univers confiné de ses odalisques. L'exposition de *Femmes à la rivière* et de *La Leçon de piano* en octobre 1926 avait été précédée par une manifestation de groupe, « Trente ans d'art indépendant, 1884-1914 : Rétrospective de la Société des arts indépendants », qui s'était tenue au Grand Palais du 20 février à la fin mars 1926. Cette exposition comprenait une sélection importante de toiles pré-niçoises de Matisse, dont *Le Luxe I*, *Portrait de Greta Prozor*, et *Le Peintre et son modèle* (toutes trois au Musée national d'art moderne, Paris), et *L'Atelier rouge* (The Museum of Modern Art, New York). Picasso n'était pas représenté à l'exposition (il n'avait jamais participé au Salon des Indépendants), mais il est à peu près certain qu'il la visita, ne serait-ce que pour y voir les œuvres de Cézanne, Van Gogh, Seurat et du Douanier Rousseau. Il y eut plusieurs expositions-bilan de ce genre à la fin des années vingt, la dernière d'importance étant la présentation, à la Galerie Bernheim-Jeune, de la collection privée de Paul Guillaume (25 mai-7 juin 1929), où il semble que *La Leçon de piano* fut de nouveau montrée, non loin de *l'Odalisque* de Picasso de 1925.

102. « La Glace sans tain » est le premier poème dans *Les Champs magnétiques* publié par André Breton et Philippe Soupault en 1920, livre qui marque le début de l'écriture automatique. Une note sur le titre du poème, dans un exemplaire du livre annoté par Breton, se réfère au tableau de Matisse. Voir André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1988, I, p. 1148-1149.

103. Michel Georges-Michel, *From Renoir to Picasso*, Londres, Victor Gollancz, 1957, p. 37, cité dans Michael Lloyd et Michael Desmond, *European and American Paintings and Sculptures 1870-1970 in the Australian National Gallery*, Canberra, Australian National Gallery, 1992, p. 165. Sur cette toile et son incongruité dans l'œuvre de Matisse, voir Monahan 1995.

104. Une photographie prise en mars 1932 par Gallatin est reproduite dans Monahan 1995, p. 112.

105. Le carnet de croquis de Dinard (CD) est reproduit en fac-similé dans Spies 1995. Il est à noter que les dessins préparatoires (CD 33-39, 42-45) sont très différents de ceux faits d'après des tableaux déjà réalisés (CD 21-24, 32, 46-48, 50-53), en plus grand nombre dans ce carnet. Spies reproduit les tableaux en question dans son essai ; il y compare aussi les dessins avec *La Danse* de Matisse.

106. La métaphore du poulpe est due à la critique de l'époque. Dans un compte rendu de l'exposition Picasso à la Galerie Paul Rosenberg en juillet 1931, Pierre Guéguen multiplie ce genre de métaphores. Se référant probablement au tableau du 18 janvier 1930 (bien que cette œuvre ne semble pas avoir fait partie de l'exposition), il écrit : « Le tableau du garçon-poulpe, membres blancs sur fond gris, représente par exemple une possibilité humaine qui nous dit sur le corps *autre chose* que ce que dirait une anatomie minutieuse. Les bras, les jambes, le tronc mince, sont devenus les rayons d'une étrange roue, avec la tête pour moyeu. De quelque côté qu'on retourne le tableau, le garçon-star a reçu une si excellente éducation constructive, que toujours il retombe sur ses membres » (Guéguen, « Picasso et le métapicassisme », *Cahiers d'art,* 6, nos 7-8, 1931, p. 326.

107. Picasso a gardé sa vie durant tous les tableaux de la série des *Acrobate* (indication à peu près certaine qu'ils avaient pour lui une importance particulière), mais il les fit reproduire dans *Documents,* le journal lancé contre André Breton par le surréaliste dissident Georges Bataille, avant même que la peinture ait séché (Michel Leiris, «Toiles récentes de Picasso», *Documents,* 2, n° 2, mars 1930, pp. 67-69). Une telle hâte est une marque évidente de confiance en soi ; cependant, dans le contexte de « l'expérience » de laboratoire conçue dans ce livre, on est en droit de supposer que l'urgence majeure était de faire sortir Matisse de sa retraite de Nice. Matisse, cependant, voguait vers Tahiti au moment où parut ce numéro de *Documents.*

108. Voir Léal, II, nos 35-36. La plupart de ces dessins avaient été publiés par Zervos, d'abord dans un énorme numéro spécial de *Cahiers d'art* sur Picasso (13, nos 3-10, 1938), puis dans son catalogue raisonné (Z. VII, 84-88, 90-109).

109. Spies 1995, p. 7.

110. Voir l'anecdote rapporté par Brassaï (1964, p. 226) à propos du modelage de *L'Homme au mouton* pendant la Seconde Guerre mondiale.

111. Christian Zervos, « Sculptures des peintres d'aujourd'hui », *Cahiers d'art,* 3, n° 7, 1928, pp. 277-314.

112. Pour d'autres dessins, voir Léal, II, n° 38, f° 17R-19r et 38r (ce dernier probablement fait d'après la sculpture).

113. On y trouve des esquisses pour des tableaux comme *Femme, sculpture et vase de fleurs* de 1929 (Z. VII, 259), faisant partie de la série des *Atelier,* ou pour la série des *Acrobate* de fin 1929-début 1930 (voir Léal, II, n° 38, f° 25r-32v, 58r-65r).

114. Avec ses boulettes (d'argile traduites en bronze) à peine écrasées et le plan oblique élaguant abruptement le crâne, l'autre sculpture de Matisse présentée dans cette exposition, *Jeannette II* de 1910, n'aura pu que renforcer l'intérêt de Picasso pour la manière dont son rival révélait dans ses œuvres le procédé du modelage.

Notes chapitre 3

115. Labrusse 1996, p. 558.
116. Matisse confia plus tard au frère Rayssiguier : « C'est même une façon de parler de dire que j'en ai rapporté des dessins » (Matisse/Couturier/Rayssiguier 1993, p. 290, cité dans Labrusse 1998). Cependant, l'exposition récente de nombreux dessins réalisés à Tahiti révéla que Matisse était trop modeste à leur sujet. Voir Le Cateau-Cambrésis 1998, *passim.*
117. Voir Jean Vidal, « On meurt d'ennui au Paradis terrestre, affirme le peintre Henri Matisse », *Pour Vous*, juin 1931 (coupure de journal dans l'Album Georges Petit, un dossier rassemblant de nombreux documents relatifs à la composition et à la réception de la rétrospective Matisse aux Galeries Georges Petit en 1932 [AHM]). Cet entretien peu connu, accordé par Matisse un an après son retour de voyage, contient peut-être la description la plus négative de son séjour à Tahiti. Ce n'est que beaucoup plus tard, en travaillant à *Jazz* et à d'autres papiers découpés, que Matisse put mettre à profit son stock de souvenirs océaniens. Sur ce sujet, voir Klein 1998, *passim.*
118. « Cent ans de peinture française », Galeries Georges Petit, 15-30 juin 1930. Matisse y était représenté par *Odalisque aux magnolias* de 1923 ou 1924 (collection privée ; New York 1992, n° 266), *La Fenêtre ouverte* de 1918 (collection privée ; Washington 1986, n° 30), et un pastel représentant un nu couché. Bien sûr, Picasso était lui aussi traité comme un « vieux Maître » dans cette exposition (il y était représenté par trois œuvres, dont une toile néoclassique intitulée *La Grecque*, peinte en 1923 ou 1924 ; Z. V, 249), mais étant donné son « éclectisme », abondamment commenté à l'époque (le plus souvent en termes critiques), un tel qualificatif n'avait, en ce qui le concerne, pas grande signification.
119. L'exposition fut organisée par Marguerite Duthuit, la fille de Matisse, et Pierre Loeb, lequel avait acheté ferme toutes les œuvres qui y étaient présentées. Selon la chronologie des activités de la galerie établie par Ernst Goldschmidt, l'exposition s'ouvrit le 12 juin (la date de fermeture n'est pas connue, mais il semble que l'exposition se soit poursuivie jusqu'à fin juillet). Voir *L'Aventure de Pierre Loeb : La Galerie Pierre. Paris 1924-1964,* cat. d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1979, p. 119.
120. Voir dans *Poésies* de Stéphane Mallarmé la planche 28 illustrant le poème « Quelle soie aux baumes de temps » (Duthuit II, p. 25, en bas, à gauche).
121. « Cette année, c'est au tour de Matisse de donner le prix », note un journaliste de *Time* (20 octobre 1930). Voir aussi Henry McBride, « Matisse in America », *Cahiers d'art*, 6, nos 5-6, 1931, numéro spécial sur Matisse, p. 296.
122. Sur ces œuvres, voir Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe, mode d'emploi*, cat. d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Procédures », 1996, pp. 74-79.
123. Pierre Cabanne rapporte, malheureusement sans dire comment il le sait, que Picasso ne fut pas très heureux d'avoir obtenu un prix pour une œuvre aussi timide. Il semble néanmoins que le tableau provenait de sa collection personnelle car aucun prêteur n'est nommé dans le catalogue. Voir Cabanne, *Le Siècle de Picasso,* Paris, Denoël, 1975, I, p. 435.
124. Sur la rencontre de Matisse avec Barnes, et la chronologie relative à cette commande, voir Flam 1993.
125. La plupart des commentateurs ont noté les rapports entre *Femmes à la rivière* (fig. 24) et *Dos III,* de 1916-1917. Comme les deux reliefs qui le précèdent dans cette série, *Dos IV* est modelé (ou plus exactement taillé) directement sur un moulage de plâtre de la version antérieure.
126. Sur Mallarmé et la vogue du retour à Mallarmé vers 1905-1906, voir Labrusse 1998, *passim.*
127. Selon la légende, ce serait Pierre Matisse qui aurait suggéré le texte d'Ovide à Picasso. Ce dernier signa le contrat avec Skira en septembre 1930.
128. Christian Zervos, « Les "Métamorphoses" d'Ovide illustrées par Picasso », *Cahiers d'art*, 5, n° 10, 1930, pp. 511-518, avec sept illustrations, six d'entre elles pleine page, dont *Térée et Philomèle* (fig. 43) et *La Mort d'Eurydice* (fig. 44).
129. André Salmon, « Letter from Paris », *Apollo,* 12 août 1930, p. 149. Pierre Loeb, qui essayait d'obtenir un contrat d'exclusivité pour la sculpture de Matisse, souhaitait que l'exposition soit « aussi complète que possible » (Pierre Loeb à Marguerite Duthuit, 16 décembre 1929, AHM). À cette fin, il acheta de nombreuses pièces entre 1929 et 1930, pratiquement jusqu'à l'ouverture de l'exposition (la plupart durent être coulées pour l'occasion). La correspondance entre Loeb et Marguerite Duthuit, à qui Matisse avait délégué toute autorité en la matière, fait allusion à l'achat potentiel d'au moins 28 sculptures. De plus, étant donné que Loeb avait quelque difficulté à payer ses commandes (deux ans plus tard, Matisse dut lui racheter certaines pièces, dont *Nu accroupi, main droite à terre* [fig. 40], difficile à vendre), il aura pu emprunter quelques sculptures pour l'occasion; il semble bien, d'ailleurs, que ce soit le cas pour *Le Serf,* emprunté à Paul Guillaume, et probablement pour certaines des *Jeannette.*
130. La correspondance entre Marguerite Duthuit et Pierre Loeb comprend quatre listes, dont la combinaison donne une idée assez claire des sculptures en possession de Loeb au moment de l'exposition. La première liste, dactylographiée par Loeb, accompagne une lettre du 24 mai 1929. La seconde, indiquant prix, numéros d'atelier et titres, fut préparée peu après par Duthuit pour Loeb. La troisième, de la main de Loeb, date d'octobre 1929 et accuse réception des œuvres déjà fournies. La dernière liste, compilée par Loeb et datant du 29 juillet 1930, note ce qu'il a vendu à l'exposition. Les articles suivants étaient illustrés : le compte rendu peu enthousiaste de Zervos dans *Cahiers d'art*, 5, n° 5, 1930, pp. 275-276 ; la brève notice de Tériade dans *L'Intransigeant,* 23 juin 1930, p. 5 ; et le compte rendu de Waldemar George dans *Formes,* 1, n° 7, juillet 1930, p. 19, où l'auteur reprenait l'opinion de Zervos selon laquelle l'œuvre sculpté de Matisse avait perdu de sa « spontanéité » au fil des ans. Quelques mois plus tard, Gaston Poulain publiait un article plus élaboré dans la même revue, l'illustrant de cinq œuvres indiquées comme appartenant à la « collection Pierre ». Il y reproduisait aussi *Le Serf* mais l'attribuait à la collection de Paul Guillaume. Enfin, son commentaire semble faire une allusion directe à *Tête au collier* de 1907 *(Formes,* 1, n° 9, novembre 1930, p. 10).
Renvoyant à la numérotation du catalogue raisonné des sculptures de Matisse (Duthuit III), nous pouvons déduire de tout cela que : 1) les numéros 15, 34, 42, 71, rachetés plus tard par Matisse, et les numéros 6, 22, 23, 36, 46, 61 et 62 (reproduits dans la presse, comme l'était aussi le numéro 71) étaient à coup sûr inclus dans l'exposition ; 2) les numéros 30, 49, 63, 64, et 70, indiqués comme vendus dans la quatrième liste (faite à la fin de l'exposition), étaient presque certainement inclus ; 3) les numéros 51 et 58, aussi achetés par Loeb, d'après le catalogue raisonné, étaient eux aussi probablement inclus.
131. Dans sa notice concernant *Jeannette V* dans Paris 1975 (n° 208, p. 226), Nicole Barbier indique que la sculpture figura à l'exposition de la Galerie Pierre, mais elle ne donne aucune source.
132. Le carnet de croquis rempli entre le 25 février 1929 et janvier 1930 révèle que Picasso avait d'abord imaginé *Femme assise* comme assemblée/soudée avant de l'envisager comme modelée, et il est évident qu'il revisita plus tard cette première batterie d'esquisses pour l'élaboration de *La Femme au jardin.* Sur la chronologie complexe de ces œuvres, voir FitzGerald 1987, pp. 244-267. Pour le carnet de 1929-1930, voir Léal, II, n° 38, pp. 107-109, f° 2r-19r.
133. Voir le carnet de croquis daté de juin 1930

(Musée Picasso, Paris) dans Léal, II, no. 39, pp. 119-121, f° 15r-31r.

134. Julio González, « Picasso sculpteur et les cathédrales » (c. 1931), publié à titre posthume dans Josephine Withers, *Julio González : Sculpture in Iron*, New York, New York University Press, 1978, p. 142. Cité par Marilyn McCully dans « Julio González and Pablo Picasso : A Documentary Chronology of a Working Relationship », dans Londres 1994, p. 217.

135. Léal, II, n° 39, pp. 121-24, f° 33r-48r.

136. L'illustration du *Chef-d'Œuvre inconnu* était déjà en cours (l'ouvrage devait paraître en décembre 1931), mais ce n'est pas vraiment là un livre de Picasso : Vollard le concocta en y incluant pêle-mêle des eaux-fortes qu'il avait achetées l'année précédente, à quoi il ajouta des gravures sur bois faites par un graveur professionnel d'après des dessins de Picasso dont certains remontaient à 1924, et n'ayant aucun rapport avec le texte de Balzac. Sur cet étrange pot-pourri, voir l'excellente étude de Thierry Chabanne, « Picasso illustre… Illustre Picasso », dans Chabanne (éd.), *Autour du Chef-d'Œuvre inconnu de Balzac,* Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, pp. 99-127. Notons au passage que l'une des eaux-fortes, *Peintre ramassant son pinceau, avec un modèle au turban*, est une allusion directe aux odalisques de Matisse (Geiser/Baer, I, 129).

137. Sur ce point, et sur l'Ovide de Picasso en général, voir la remarquable étude à paraître de Florman, chapitre 2.

138. Christian Zervos, « À propos de la dernière exposition Picasso », *Cahiers d'art*, 6, nos 7-8, 1931, p. 325, avec la reproduction de Z. VII, 322. L'article de Pierre Guéguen publié dans le même numéro, « Picasso et le métapicassisme », n'est pas un compte rendu à strictement parler, mais il fait allusion à l'exposition et commente plusieurs des tableaux qui y étaient inclus. Guéguen mentionne aussi la présence des *Trois Musiciens* (utilisant le titre dont ce tableau était doté à l'époque, *Les Trois Masques*), et se réfère aux « toiles plus cubistes de "L'Atelier" », bien que sa brève description corresponde plutôt au *Peintre et son modèle* de 1928, qui appartenait encore à Rosenberg et que celui-ci exposait souvent. Le journaliste de *Beaux-Arts* (8 juillet 1931, p. 22) parle d'un *Peintre et son modèle* datant de 1930. Tériade, dans *L'Intransigeant* (6 juillet 1931), parle de « cinq ou six grandes compositions qu'il peignit récemment » encadrant *Les Trois Musiciens* de 1921, ainsi que de « quelques planches » de l'Ovide (ce compte rendu est repris dans Tériade 1996, pp. 354-355).

139. Cette attaque de kamikaze s'accompagnait d'une mini-rétrospective de Picasso à la Galerie Percier (dirigée par son ami André Level) du 23 juin au 11 juillet ; l'exposition rassemblait des petits tableaux de toutes époques, des débuts parisiens du peintre (paysages urbains « impressionnistes ») à la fin des années vingt.

140. Pierre Guéguen, « Picasso et le métapicassisme », art. cité, p. 328.

141. Pour autant que je sache, Alfred H. Barr Jr. fut le dernier à lier des œuvres comme *Cruche, coupe de fruits et feuilles* à Matisse (d'ailleurs juste en passant et seulement d'un point de vue iconographique). Parlant du *Jardin d'hiver* (fig. 107) dans sa grande monographie sur Matisse, il mentionne le « philodendron, dont les feuilles palmées avaient intéressé Picasso dans plusieurs de ses grandes toiles de 1932 » (Barr 1951, p. 224). La seule « grande toile » de 1932 représentant une plante dont le feuillage ressemble à celle du Matisse est *Nu au fauteuil noir* (Z. VII, 377) : il est donc fort probable qu'il pense aussi à la toile, encore plus grande, de 1931.

142. *Courrier de la IVe République*, 30 juillet 1931, coupure de journal, MPP.

143. Voir Schneider 1984, p. 655, note 48.

144. Ces publications constituent de manière intelligente des « suppléments » au catalogue de l'exposition : elles reproduisent une bonne sélection d'œuvres qui en étaient absentes, et relativement peu de tableaux de l'époque de Nice. Les textes de « *Pour ou contre* », comme ce titre le suggère, ne sont pas tous révérencieux : l'idée publicitaire était qu'un peu de polémique augmenterait l'intérêt général pour l'œuvre de Matisse. (À l'exception de quelques extraits d'articles plus anciens, les remarques les plus désobligeantes sont dues à Robert Rey. Dans ses « Souvenirs d'un étudiant », il se remémore les visites qu'il rendit à Matisse vers 1908, et conclut en écrivant qu'après l'*Intérieur aux aubergines* de 1911 Matisse n'a rien produit et ne produira jamais rien d'aussi fort.) *Cahiers d'art* est plus généreux, plus complet et aussi plus pédagogique. La revue publie des essais concernant la réception de Matisse dans plusieurs pays, et la longue étude de Zervos, pour une fois historique (ce qui lui est peu habituel), est assez détaillée sur l'œuvre pré-niçoise de Matisse (alors qu'il expédie toute la période 1917-1929 en une seule phrase). Christian Zervos, « Notes sur la formation et le développement de l'œuvre de Henri Matisse », *Cahiers d'art*, 6, nos 5-6, 1931, pp. 229-252.

145. Henry McBride, « The Museum of Modern Art Gives a Matisse Exhibition », *The New York Sun*, 7 novembre 1931, p. 12.

146. E. Tériade, « Une grande exposition : Henri Matisse », *L'Intransigeant*, 22 juin 1931, repris dans Tériade 1996, pp. 352-353. Tériade regrette l'absence de *La Leçon de piano* (fig. 27), du *Bonheur de vivre* (fig. 175), et de trois tableaux dans les collections russes, *La Danse, La Musique,* et *La Desserte rouge.*

147. Matisse avait aussi ajouté *Nu au tapis espagnol* de 1919 (n° 38; Washington 1986, pl. 27), faussement daté de 1917 dans le catalogue de l'exposition. Cette erreur de datation est bien compréhensible : le modelé y est plutôt abrupt, et l'absence de visage de la figure constitue une rareté au début de l'époque de Nice (à savoir après 1917). Il essaya également, par Marguerite Duthuit interposée, sans succès, d'obtenir l'extraordinaire *Intérieur au violon* de 1917-1918 dans la collection Rump, car ce tableau n'avait jamais été montré à Paris – il semble que ce fut là sa seule intervention en ce qui concerne les prêts pour l'exposition.

148. Il ajouta aussi *Odalisque au fauteuil turc* de 1928 (n° 134; Washington 1986, pl. 177) et une toile de 1929, aujourd'hui perdue, intitulée *Odalisque tatouée*, une autre œuvre de « crise » (reproduite dans Alfred Barnes et Violette de Mazia, *The Art of Henri Matisse,* Merion [Pennsylvanie], The Barnes Foundation Press, 1933, p. 343, n° 175).

149. L. C., « Henri Matisse », *Le Coopérateur de France*, 27 juin 1931, coupure de journal, AHM.

150. Voir François Fosca, « Matisse », *Je suis partout*, 27 juin 1931, coupure de journal, MPP.

151. Henry McBride, « The Palette Knife », *Creative Art,* 9, n° 4, octobre 1931, p. 270.

152. Voir FitzGerald 1995, p. 213.

153. Voir Londres 1994, p. 269, nos 77-78.

154. Sur la métaphore dans la sculpture de Matisse, voir ma préface à Duthuit III, pp. XIX-XXI. Il faut noter que Picasso n'avait probablement pas vu *Tiaré* à cette époque, à moins qu'il ne se soit rendu à la fonderie – ce qui n'est pas tout à fait impossible, étant donné que Valsuani, le fondeur principal de Matisse, travailla aussi pour Picasso (sans doute plus tard, il est vrai).

155. Pour un plus ample commentaire concernant les rapports entre ces toiles et l'œuvre de Matisse, voir Monod-Fontaine 1989B, pp. 28ff.

156. Z. VII, 377. Le tableau est reproduit en couleurs dans Judi Freeman, *Picasso and the Weeping Women : The Years of Marie-Thérèse Walter & Dora Maar*, New York, Rizzoli, 1994, p. 148.

157. Sur cet aspect de l'art de Matisse, voir Krauss 1998, pp. 183-186.

158. Picasso, entretien avec Tériade, *L'Intransigeant,* 15 juin 1932, repris dans *Verve,* 5, n° 19-20, 1948, sans pagination.

159. Sur ce point, voir Steinberg 1972, pp. 180-181.

160. Curieusement, Picasso se montra timide quant à ses nouvelles sculptures modelées :

les seules pièces récentes à être exposées étaient du genre assemblé/soudé, et dataient de 1929-1930 (*Tête de femme*, faite à partir de deux écumoires [Spies 81], puis la version originale, en fer, de *Femme dans le jardin* [Spies 72] et son moulage en bronze [Spies 72.II]).

161. Parmi les œuvres dont l'absence est remarquable, on peut noter *La Famille de saltimbanques* de 1905, le *Portrait de Gertrude Stein* de 1906, *Les Demoiselles d'Avignon*, et, bien sûr, toutes les toiles se trouvant en Russie, dont *Les Trois Femmes* de 1908 et le *Portrait de Vollard.*

162. Pour une analyse serrée de la préparation et de la composition de l'exposition, voir FitzGerald 1995, pp. 190-204.

163. En fait, le Kunsthaus de Zurich « emprunta » l'exposition Georges Petit pour sa propre exposition rétrospective de Picasso trois mois plus tard (11 septembre-30 octobre 1932), et souligna ce fait en notant scrupuleusement dans le catalogue les œuvres qui avaient figuré dans l'exposition de Paris. Il en avait été très différemment pour la rétrospective de Matisse de l'année précédente, qui avait été elle aussi « empruntée », mais considérablement transformée, par la Kunsthalle de Bâle (9 août-15 septembre 1931). De nombreux tableaux de l'époque niçoise avaient été supprimés et remplacés par des œuvres pré-niçoises en provenance de collections privées, suisses ou allemandes. La symétrie est néanmoins remarquable : une version de l'exposition Picasso va à Zurich, de même qu'une version de l'exposition Matisse était allée à Bâle.

164. Jacques Guenne, « 1832-1932 : L'exposition Picasso, l'exposition Manet, le Salon des Tuileries », *L'Art vivant*, juillet 1932, pp. 343-344; Charles [Claude ?] Roger-Marx, « Le mistère Picasso » [sic], *L'Indépendance roumaine*, 9 juillet 1932 ; Roger Lesbats, « Le cas étrange de Picasso », *Le Populaire,* 12 juillet 1932. Coupures de journaux, MPP.

165. Germain Bazin, « Un bilan : L'exposition Picasso », *L'Amour de l'art*, 13, n° 7, juin-juillet 1932, p. 247.

166. C'est d'ailleurs ainsi que Matisse ressentit la chose. Presque un an plus tard, alors que son fils Pierre se proposait d'organiser une exposition de ses œuvres à New York, « qui aurait beaucoup de noblesse et de tenue, ce qui ne serait pas mal après celle de Picasso », Matisse répondit qu'il n'avait rien à montrer (et, de fait, il n'avait entrepris aucun tableau depuis qu'il avait achevé *La Danse*). « De plus, ajouta-t-il, je n'ai pas à répondre à l'exposition de Picasso, puisqu'elle a été faite en réponse à la mienne » (Henri Matisse à Pierre Matisse, 10 août 1933, PML).

Notes chapitre 4

167. Mallarmé : « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur » (« Sur le livre illustré », *Œuvres complètes*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry [éds.], Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1945, p. 878).

168. Matisse cité dans Tériade, « Autour d'une rétrospective », *L'Intransigeant,* 16 juin 1931, repris dans Tériade 1996, p. 352. Matisse met en garde : « Pour que l'artiste puisse vraiment se donner entièrement, il doit bien se garder de suivre mot à mot le texte. » S'agit-il là d'une allusion à l'Ovide de Picasso ? Picasso n'avait certainement pas suivi le texte « mot à mot », mais il était resté proche du poème latin, comme Zervos l'avait immédiatement noté.

169. La formule de Mallarmé provient d'une lettre à Henri Cazalis (non datée, mais datable de 1864), dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance* 1862-1871, Henri Mondor (éd.), Paris, Gallimard, 1959, p. 137. La déclaration de Matisse est tirée de son entretien de 1912 avec Clara T. MacChesney, cité dans Fourcade 1972, p. 47, note 10. Dès les « Notes d'un peintre » de 1908, Matisse n'eut de cesse de répéter (avant son époque niçoise) qu'« il y a deux façons d'exprimer les choses : l'une est de les montrer brutalement, l'autre de les évoquer avec art » (Fourcade 1972, p. 45). C'est là un écho direct de la fameuse dichotomie établie par Mallarmé entre la langue de la vie quotidienne et le langage poétique, et de sa distinction entre nommer et suggérer. Pour une bonne analyse des rapports entre Matisse et Mallarmé, voir Labrusse 1998, *passim.* Je dois aussi beaucoup à un exposé de Joseph Branden sur le sujet, lors de mon séminaire sur Matisse à Harvard, en 1992.

170. La remarque est en réalité due à Raymond Escholier (1956, p. 153), mais elle reçoit l'approbation de Matisse (cité dans Fourcade 1972, pp. 214-215).

171. Matisse, « Comment j'ai fait mes livres » (1946), repris dans Fourcade 1972, p. 211.

172. Peut-être est-ce parce qu'elles comprennent plus de détails que les autres images du livre et sont donc conçues à une échelle interne plus petite. Quoi qu'il en soit, les « illustrations » pour « L'Après-Midi d'un faune » sont celles que Matisse aimait le moins (Matisse à André Rouveyre, c. 1943-1944, cité dans Duthuit II, p. 18).

173. Pour la commande de Barnes, voir Flam 1993, *passim,* et mon essai intitulé « The Shift » dans Brisbane 1995, pp. 97-109.

174. « Entretien avec Dorothy Dudley » (1933), traduit dans Fourcade 1972, p. 141.

175. Matisse à Alexandre Romm, 17 mars 1934, repris dans Fourcade 1972, p. 148.

176. Matisse à Alexandre Romm, 14 février 1934, repris dans Fourcade 1972, pp. 146-147.

177. À ma connaissance, Anne Baldassari fut la première à établir ce rapport. Voir sa notice sur un dessin de Matisse lié à cette série dans Monod-Fontaine 1989A, pp. 218-225. Rappelons que *Documents* publia une séquence de tableaux d'acrobates de Picasso alors que Matisse se trouvait à Tahiti. Mais ce dernier en prit sans doute connaissance plus tard, par l'intermédiaire d'André Masson par exemple, qui était fort lié à Bataille et à toute l'équipe de *Documents.* (L'amitié entre Matisse et Masson se développa précisément alors que *La Danse* pour Barnes était en plein chantier.)

178. Matisse, cité dans Escholier 1937, p. 141. Matisse poursuit en marquant une différence très nette entre sa méthode de travail et la traditionnelle mise au carreau.

179. E. Tériade, « Édouard Manet vu par Henri Matisse », *L'Intransigeant,* 25 janvier 1932, repris dans Tériade 1996, p. 383.

180. Lorsqu'il fit cette remarque, Picasso savait certainement que Matisse se bandait souvent les yeux pour travailler, notamment lorsqu'il réalisa les nombreuses gravures de 1929. Matisse avait rendu publique cette habitude dans un propos cité par Florent Fels dans sa monographie de 1929, et Picasso connaissait cet écrivain auquel il accorda plusieurs fois un entretien.

181. Matisse, cité dans Tériade, « Émancipations de la peinture » (1933), repris dans Fourcade 1972, p. 126.

182. Cette phrase est tirée d'un entretien avec Francis Carco réalisé en 1941, alors que Matisse préparait *Thèmes et variations* (cité dans Fourcade 1972, p. 165, note 13). Mais Matisse se référa souvent à l'« inconscient » à partir de 1933. Voir le mot « inconscient » dans l'index de Fourcade 1972.

183. Les surréalistes, envahissant la publication de leurs travaux, acculèrent progressivement Tériade à leur abandonner la partie. Il démissionna juste après la parution du neuvième numéro, dont la couverture était due à Matisse et qui contenait un long article sur le peintre (octobre 1936). Tériade commença immédiatement à mettre en œuvre sa revue de luxe *Verve,* dont le premier numéro eut aussi une couverture par Matisse (décembre 1937).

184. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* trad. par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 157.

185. Picasso possédait un exemplaire du Mallarmé, mais il a pu l'acquérir plus tard (exemplaire numéro 105). On ne peut douter, cependant, que

Skira lui ait montré le livre dès sa parution.

186. Sur ce point, voir Steinberg, « Les veilleurs de sommeil » (1989) repris dans Steinberg 1996, pp. 30-33.

187. Ces dessins étaient simplement datés de 1933 lorsqu'ils furent exposés à la Pace Gallery de New York (« Picasso and Drawing », 28 avril-2 juin 1995, nos 52-60). Ils sont réalisés sur le même papier à lettre bleu, inhabituel chez Picasso, qu'un bon nombre d'études pour *Lysistrata* faites entre novembre 1933 et janvier 1934 ; Geiser/Baer, II, p. 234. L'article de Louis Gillet, « *La Danse* d'Henri Matisse à Pittsburgh [*sic*] » est paru dans *Beaux-Arts*, 10, 26 mai 1933, pp. 1 et 6.

188. Rien n'indique que *Tiaré* ait alors déjà été exposée (bien que la médiocrité et la rareté des catalogues d'exposition, à cette époque, ne permettent pas d'exclure cette possibilité). La sculpture avait été reproduite dans *Henri Matisse : Retrospective Exhibition*, cat. d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1931, pl. 161.

189. Leo Steinberg fut le premier, à ma connaissance, à montrer que cette interprétation était erronée (Steinberg 1972, pp. 411-412, note 36).

190. Pierre Matisse souligna ce fait quand il se fit l'avocat du projet auprès de son père, l'encourageant à choisir *Ulysses* parmi les diverses possibilités proposées par Macy (voir Pierre Matisse à Henri Matisse, 10 février 1934, PML).

191. Matisse à Simon Bussy, 25 juin et 11 août 1934, cité dans Duthuit II, p. 37.

192. Voir Delectorskaya 1986, p. 89.

193. Ils participèrent tous deux à une manifestation commémorant Paul Guillaume au Musée d'ethnographie, le 7 décembre 1934 ; Miró est souvent mentionné dans la correspondance de Matisse avec son fils Pierre ; Matisse critique sévèrement le livre de Stein dans ses lettres à Simon Bussy (il fait allusion à la colère de Picasso dans une lettre du 23 septembre 1934 ; bibliothèque du Musée du Louvre, Paris).

194. Jane Simone Bussy, « Henri Matisse : A Great Man » (1986), repris dans Flam 1988, p. 320.

195. Laurie Monahan, commentant ces images et leur relation avec les *Massacres* d'André Masson, en propose une lecture politique convaincante, en relation directe avec les événements dramatiques de l'époque (voir *A Knife Halfway into Dreams : André Masson, Massacres and Surrealism of the 1930s*, thèse de doctorat, Harvard University, 1997, pp. 141-156).

196. Steinberg 1972, p. 175.

197. Pour une autre analyse « matisséenne » de cette toile, voir Monod-Fontaine 1989B, pp. 32ff. Robert Rosenblum (1996, p. 361) invoque judicieusement les odalisques de Ingres à propos de cette œuvre (notant en particulier le coussin orientalisant) ainsi que d'autres tableaux réalisés par Picasso d'après Marie-Thérèse Walter. Cela ne contredit aucunement qu'il y ait aussi là une allusion à Matisse – Picasso ayant fort bien pu critiquer Matisse, par Ingres interposé, pour son « manque de sensualité ».

198. Sur le refus de la part de Rosenberg d'exposer ce tableau, voir FitzGerald 1995, p. 301, note 93 (citant Daix citant Penrose).

199. Voir Léal, II, n° 40, f° 31r-37r, à quoi il faut ajouter plusieurs feuilles arrachées de ce carnet de croquis, Z. VIII, 202 et 207 (la solution Pygmalion de la devinette).

200. Le rapport entre les deux tableaux a été établi par Jean Sutherland Boggs dans Paris 1992, p. 234.

201. Le fait que Picasso avait récemment revu *Marguerite lisant* et *Intérieur aux aubergines* joua peut-être aussi un certain rôle. Les deux œuvres figuraient dans une exposition parisienne des chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble, qui s'était ouverte le 30 janvier. On sait que Picasso avait visité l'exposition avant le 16 février, date à laquelle il mentionne à Kahnweiler les Zurbarán qu'il y avait vus (Kahnweiler 1952, p. 26).

202. Sur le motif du miroir dans l'œuvre de Matisse jusqu'en 1928, voir Stewart Buettner, « The "Mirrored Interiors" of Henri Matisse », *Apollo*, 117, n° 252, nouvelle série, février 1983, pp. 126-129. Buettner mentionne aussi l'intérêt de Picasso pour les miroirs sans reflet, notamment dans ses *Atelier* de 1927-1928.

203. Z. VIII, 250 (Musée Picasso, Paris) et 248. Un troisième dessin reprend le truc d'une planche du *Chef-d'Œuvre inconnu* : le miroir a été remplacé par un tableau (Z. VIII, 252).

204. Z. VIII, 249 et 255 (Musée Picasso, Paris), 251, 254.

205. Z. VIII, 253, 261, et 262. (Ce dernier dessin appartient au Musée Picasso, Paris.)

206. Voir Rubin 1972, p. 146.

207. Henri Matisse à Pierre Matisse, 22 mars et 26 avril, PML. La confusion de cette exposition quant à ce qu'était le cubisme et qui étaient ses véritables maîtres était courante à l'époque : l'accrochage comprenait des médiocrités telles que Le Fauconnier, Georges Valmier, La Fresnaye et André Lhote, ces deux derniers bien plus couverts d'éloges dans la presse que Braque ou Picasso. Picasso était écœuré. Le 9 mars, il déclara à Kahnweiler : « Il n'y a pas de cubisme dans tout ça. Tout me dégoûte, mes propres choses les premières » (Kahnweiler 1956, p. 74). Kahnweiler essaya de défendre les œuvres récentes du peintre, mais rien n'y fit. Picasso, qui venait pourtant de participer à l'organisation d'une autre exposition, celle-ci entièrement dédiée à ses papiers collés cubistes, et dont la sélection était excellente (« Papiers collés 1912-1914 de Picasso », Galerie Pierre, 20 février-20 mars 1935), se montra inconsolable. Deux mois plus tard, il s'arrêtait de peindre pour presque un an.

208. Pour une analyse pénétrante de ce tableau, ainsi que du contexte des années trente et de la place du thème des « belles endormies » à cette époque, voir Monod-Fontaine 1989B, *passim*.

209. Bien que l'utilisation par Matisse de papiers découpés dans l'élaboration du *Nu rose* ait souvent été associée au cubisme (y compris par Matisse lui-même), il faut noter que cet usage du collage n'a pas grand-chose à voir avec le mode de pensée combinatoire de Picasso. Pour Matisse, à ce moment de sa carrière, le papier découpé était un raccourci lui permettant de se rendre immédiatement compte de l'effet potentiel d'une masse colorée et de la silhouette générale d'une figure sans avoir à repeindre son immense toile à chaque essai.

210. Les photographies de vingt états différents furent publiées dans la seconde édition de la monographie de Roger Fry *Henri Matisse* (Londres et Paris, Zwemmer et Weyhe, 1935, pl. 57), comme le note Barr, qui publia lui aussi plusieurs de ces photographies (Barr 1951, p. 247, note 2). Le jeu complet de photos est reproduit dans Delectorskaya 1986, pp. 58, 63-66.

211. Christian Zervos, « Conversation avec Picasso », *Cahiers d'art*, 10, nos 7-10, 1935, pp. 173-178. Parmi les rares photographies de ces œuvres « en procès » que Picasso accepta de voir reproduire, on peut compter celle du premier état de *Intérieur avec deux femmes* de 1935 (Z. VIII, 263 ; The Museum of Modern Art, New York), publiée dans ce même numéro de *Cahiers d'art*, et, deux ans plus tard, la célèbre suite de photographies dues à Dora Maar, consacrées à la genèse de *Guernica*. La reproduction en fac-similé des esquisses destinées aux estampes de *Ulysses* représente la première tentative de Matisse pour dévoiler ses procédures de travail, puis vint la version de 1935 du livre de Fry avec ses photographies de divers états du *Nu rose* ; après quoi il fit publier quantité de photographies d'œuvres en cours, jusqu'à la fin de sa vie.

212. Le numéro ne parut qu'en octobre 1936, avec beaucoup de retard, et fut aussi publié en tant que livre, avec une couverture exubérante de Matisse traduisant au pochoir un papier découpé.

213. L'exposition comprenait 21 peintures et 8 gouaches. En plus des toiles que je viens de mentionner, on pouvait voir plusieurs autres tableaux ayant un accent matisséen, notamment *Femme lisant* de 1934 (Z. VIII, 246 ; The Museum of Modern Art, New York) et *Femme assise au*

chapeau rouge de la même année (Z. VIII, 238). Il y avait également de nombreuses « belles endormies » de 1932, la plupart de dimensions modestes (Z. VII, 382, 383, 385, 407, 409), les plus grandes étant le fameux *Rêve* (Z. VII, 364), *Femme dans un fauteuil rouge* (ni belle ni endormie; Z. VII, 395), et *Femme tenant un livre* (Z. VIII, 70), toile qui semble comprendre un tableau/miroir-dans-le tableau, trope matisséen par excellence. Une minorité d'œuvres était résolument *non* matisséenne : l'une des « belles endormies », très angulaire (Z. VII, 403) ; une nature morte de 1932 (Z. VII, 375) ; deux natures mortes «surréalistes» de 1934 (Z. VIII, 195 et 196) ; et trois scènes de corrida de la même année (Z. VIII, 230, 232, 228, cette dernière représentant l'éventration d'un cheval). Pour l'organisation de cette exposition, voir FitzGerald 1995, pp. 232-243.

214. On ne connaît pas la date précise de cette exposition, mais les comptes rendus ont commencé à paraître le 21 février 1936. Ce jour-là, André Warnod fait allusion aux « brutales amours de Pasiphaé » dans *Le Figaro* (coupure de journal, MPP).

215. L'exposition eut lieu jusqu'à la fin mars. Elle comprenait onze Picasso, du *Portrait de Gustave Coquiot* de 1902 à un *Arlequin* de 1927. L'accent n'était pas mis sur le cubisme (la seule œuvre de cette époque était *Fenêtre ouverte* de 1909, non identifiée) mais sur les œuvres néoclassiques du début des années vingt.

216. Clive Bell, « Picasso », *The New Statesman and Nation*, 30 mai 1936, p. 857.

217. Matisse était le vice-président de ce comité fondé le 17 juin 1936. Il fut très déçu de ne pas être sollicité, à l'inverse de tant de ses collègues (Picasso le premier, avec *Guernica),* pour l'Exposition internationale de 1937. Parmi les nombreuses manifestations culturelles du Front populaire, il faut noter la représentation (financée par l'État) de *14 Juillet* de Jules Romain, dont le célèbre rideau de scène par Picasso fut célébré dans la presse pour la clarté de son message antifasciste. À l'occasion de la première, la Maison de la culture organisa une exposition collective dans le hall d'entrée du théâtre (l'Alhambra), que Matisse et Picasso aidèrent à accrocher (voir Boris Taslitzky, « Souvenirs du Front populaire », *La Nouvelle Critique*, décembre 1955, repris dans *Paris-Paris*, Paris, Musée national d'art moderne, 1981, p. 52). À la date du 13 juillet 1936, Matisse note dans son agenda « *Les Marocains* à l'Alhambra » (AHM). S'il prêta pour l'occasion son célèbre tableau de 1915-1916 *Les Marocains,* qui était alors encore en sa possession, il faudrait y voir une indication de sa volonté de soutenir ostensiblement cette manifestation quant à son fond politique.

218. Pour la triste histoire de la manière dont *La Danse* resta confinée dans les réserves jusqu'en 1977, puis très mal accrochée jusqu'en 1993, voir Jacqueline Munck, « La Danse de Paris », dans *Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse : Les trois versions de la Danse Barnes* (1930-1933), cat. d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1993, pp. 154-159.

219. Sur l'organisation et les enjeux politiques de ces expositions, voir James Herbert, *Paris 1937 : World on Exhibition*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, et *Paris 1937 : L'art indépendant*, cat. d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987.

220. Paul Rosenberg à Picasso, 20 mars 1937, MPP.

221. Dans un long compte rendu publié en deux livraisons de la très traditionnelle *Revue des Deux Mondes*, l'académicien Louis Gillet examine « la rivalité célèbre de Matisse et de Picasso » (p. 322), et structure l'évolution de l'art français durant les trente années précédentes essentiellement autour de cet axe . Cet essai représente la première analyse sérieuse de la formation de l'« École de Paris » et fut abondamment commenté dans la presse de l'époque (L. Gillet, « Trente ans de peinture au Petit Palais (1895-1925) », *Revue des Deux Mondes*, 107, 15 juillet 1937, pp. 319-339 ; 1er août 1937, pp. 562-584).

222. Il est aussi possible que Matisse ait vu le tableau en cours d'élaboration, car il visita Picasso dans son atelier le jour du vernissage de sa propre exposition (agenda de Matisse, AHM). Matisse se rend de nouveau dans l'atelier Picasso le 25 juin et le 3 juillet.

223. Christian Zervos, « Exposition Braque, Laurens, Matisse, Picasso à Oslo, Stockholm, Copenhague », *Cahiers d'art*, 12, nos 6-7, 1937, pp. 222-223.

224. Picasso à Matisse, le 10 février 1938, AHM. La lettre débute par un très conventionnel « Cher Maître » mais se termine par un « salut » familier.

225. Curieusement, c'est quand il parle de la sculpture (en particulier à propos de l'utilisation par Rodin de fragments anatomiques) que Matisse se montre le plus intransigeant à ce sujet (voir « Notes d'un peintre », repris dans Fourcade 1972, p. 47).

226. À moins qu'il ait effectué un bref voyage à Paris – dont il n'y aurait aucune trace (mais ce qui est fort possible dans la mesure où il était alors en plein dans les complications de sa séparation d'avec sa femme) –, Matisse est resté à Nice pendant tout l'hiver 1938-1939. Il ne se rendra à Paris que le 20 mai 1939, revenant dans le Midi seulement en octobre. Intrigué par les nombreuses comparaisons entre son art et celui de Picasso dans les comptes rendus de l'exposition, il aura bien pu demander à Rosenberg de lui montrer en privé certaines des toiles qui y avaient figuré. Sur cette exposition de Picasso, voir FitzGerald 1995, pp. 241-243.

227. Mary Callery à Matisse, 31 juillet 1939.

Notes chapitre 5

228. Léal, II, nos 44-45.
229. *Ibid.*, n° 45, f° 2r-5r.
230. Picasso aura pu être incité à un tel réexamen en feuilletant le numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à ces dessins de Matisse. À l'époque, une exposition d'œuvres sur papier de Picasso se tenait à la Galerie MAJ, dirigée par la femme de Zervos (19 avril-18 mai 1940), et il est aisé d'imaginer le peintre passant les moments creux de l'accrochage à compulser des vieux numéros de la revue.
231. Voir Leo Steinberg, « Les veilleurs de sommeil » (1968), dans Steinberg 1996, pp. 9-49.
232. Durant le printemps 1944, Matisse montra son exemplaire à Albert Flament, ainsi que *Pablo Picasso : Seize peintures 1939-1943*, publié en décembre 1943 (pour plus de précisions sur ce livre, voir *infra* note 253). A. Flament, « Le sourire d'Henri Matisse », *La Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1944, p. 300.
233. La situation devient particulièrement inquiétante après que Maurice de Vlaminck l'accuse d'avoir ruiné la tradition de la peinture française dans un journal collaborateur, et que Fritz René Vanderpyl, un sycophante du nouveau régime, le « dénonce » comme juif (voir M. de Vlaminck, « Opinions libres… sur la peinture », *Comœdia*, 6 juin 1942, pp. 1, 6, texte fort discuté dans la presse collaboratrice et repris dans Id., *Portraits avant décès*, Paris, Flammarion, 1943 ; le livre de F. R. Vanderpyl, *L'Art sans patrie, un mensonge : Le pinceau d'Israël*, est paru en novembre 1942, Paris, Mercure de France). Voir Goggin 1985, pp. 192-193, 230-234 ; sur Vlaminck en particulier, voir Dorléac 1993, pp. 187-190.
234. Le meilleur témoignage direct est celui de Brassaï (Brassaï 1964). Une autre source excellente d'information est constituée par *Journal 1942-1945* de Jean Cocteau (Paris, Gallimard, 1989), et le début de Gilot/Lake 1965 (notamment pp. 41-44). Pour plus de commentaires, voir Goggin 1985 et Dorléac 1993.
235. Sur ce sinistre voyage, voir Dorléac 1993, pp. 74-83. Matisse n'exprima son dégoût qu'à titre privé (dans des lettres à sa famille et à ses amis), mais Picasso se montrera infatigable, à la Libération, dans sa dénonciation de tous les artistes qui y prirent part, s'acharnant en particulier sur Derain.
236. Jean-Eugène Bersier (membre du comité du Salon) à Matisse, 9 août 1943, AHM.
237. AHM pour le livre d'or.
238. *Thèmes et variations* fut imprimé à un nombre suffisant d'exemplaires pour que les librairies et musées français les plus importants puissent l'acquérir, et que les étudiants y aient ainsi accès. Ceci en fait, d'une certaine manière, une manifestation publique.
239. Comme en témoigne l'inventaire de la succession Picasso, MPP.
240. Henri Matisse à Pierre Matisse, 6 juin 1942, PML. La lettre se poursuit par une allusion au voyage à Weimar de ses anciens amis.
241. Henri Matisse à Pierre Matisse, 1er septembre 1940, PML.
242. Matisse a pu écrire à Picasso avant la guerre, mais à l'exception d'une petite note glissée sous la porte de l'atelier de la rue des Grands-Augustins en 1938, aucune lettre antérieure à la guerre n'a été conservée.
243. AHM. Ce même jour, le 7 février 1944, Picasso dessinait les arbres élagués du petit square du Vert-Galant (Z. XIII, 213). L'espèce botanique est différente (pas d'oliviers à Paris), mais les arbres de ces croquis correspondent d'assez près à la description de Matisse : celui-ci a-t-il téléphoné à Picasso pour partager avec lui sa petite épiphanie ?
244. Matisse à Charles Camoin, 12 août 1941, publié dans Claudine Grammont (éd.), *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1997, p. 161. La question de Matisse vient probablement du fait qu'il travaillait à l'époque à *Bavardages*, son livre d'entretiens avec Courthion (qui, en définitive, ne sera pas publié). Camoin répond par une répugnante attaque contre Picasso, teintée d'antisémitisme, que Matisse choisit d'ignorer.
245. Il est touchant de lire la lettre que Matisse adresse à Picasso le 12 juin 1944 : « Comment trouvez-vous Paris en ce moment ? Je ne vous demande par de répondre à ce sujet sachant combien vous détestez écrire. Faites-moi, tout de même, écrire par quelqu'un d'autre au cas où cette lettre vous parviendrait » (MPP).
246. Le frontispice dessiné par Picasso sur le manuscrit de sa pièce, *Le Désir attrapé par la queue* (écrite entre le 14 et le 17 janvier 1941) représente l'artiste en train de dessiner ou d'écrire, mais vu d'en haut. On peut le considérer comme un commentaire des dessins mis en abîme réalisés par Matisse – une fois de plus Picasso refuse de mettre le spectateur dans une position impossible. Étant donné le mode « réactif » de Picasso, il n'est pas interdit de voir dans la composition exceptionnelle de ce dessin comme une réponse immédiate à la carte postale envoyée par Matisse le 14 janvier 1941 pour le remercier de s'être occupé de son coffre à la Banque de France.
247. Brassaï 1964, p. 200. Voir aussi p. 72, où Brassaï note : « Dans l'embrasure de la porte donnant sur l'atelier, le premier tableau que l'on aperçoit est [ce] Matisse ».
248. Pierre Courthion, *Le Visage de Matisse*, Lausanne, Marguerat, 1942, p. 89.
249. Matisse consigne le don dans son agenda à la date du 11 octobre 1941. Le dessin qu'il a conservé a été dédicacé « À mon ami Picasso » le 9 octobre.
250. Matisse à Max Pellequer, lettre non datée mais répondant à la lettre du 24 juin 1943 citée plus haut (p. 136); Archives Pellequer, Paris. Cette appréciation hyperbolique répond à la description, dans une lettre de Pellequer, de la joie de Picasso découvrant un tableau que Matisse lui avait donné. Matisse sera plus sobre en parlant de ce tableau directement à Picasso (à l'occasion du prochain échange) : « J'ai déjà une toile sévère très belle qui m'intéresse toujours » (Matisse à Picasso, le 12 juin 1944, MPP). D'un autre côté, en avril 1949, il dira son admiration pour cette toile au frère Rayssiguier, qui était surpris de voir une telle œuvre dans l'appartement de Matisse. Quelques mois plus tard, il commentera encore une fois le tableau : « Matisse dit que la tête qui est là est très puissante, qu'il y a longtemps qu'il la possède : c'est le « Laissez là toute espérance » de la porte de *L'Enfer* de Dante » (Matisse/Couturier/Rayssiguier 1993, pp. 165, 247).
Nous avons ici une petite énigme. Le 6 juin 1942, Matisse (qui lui écrivait alors hebdomadairement) envoie cette nouvelle à son fils : « Picasso m'a envoyé une peinture sur papier assez importante qu'il a porté comme un fou à Max à la gare […]. Il dit toujours que nous sommes les deux seuls peintres » (PML). Mais le *Portrait de Dora Maar* n'est pas sur papier. De plus, un an plus tard, Matisse semble sous-entendre qu'il vient juste de recevoir le portrait des mains de Pellequer : le 15 juin 1943, dans une note accompagnant la peinture qu'il confie lui-même à Pellequer pour Picasso, il écrit qu'il trouve le portrait « très beau, très grave », mais qu'il va profiter de l'offre faite par Pellequer (à la suggestion de Picasso, bien sûr) d'apporter à Nice un autre tableau pour qu'il puisse choisir. C'est dans sa réponse à la lettre de Pellequer datée du 24 juin 1943 que Matisse fait son commentaire enthousiaste sur le *Portrait de Dora Maar* et allusion à Dante. Pellequer était constamment resté à Paris entre-temps et n'avait donc pu apporter à Matisse un autre tableau. Matisse a-t-il changé d'avis sur le portrait après avoir reçu la lettre chaleureuse de Pellequer datée du 24 juin 1943 (citée plus loin) ? Ou bien y a-t-il eu deux peintures, une sur papier, donnée par Picasso en juin 1942 (dont il ne resterait trace), et le *Portrait de Dora Maar* donné en juin 1943? Sur les Matisse dans la collection de Picasso (acquis par échange ou achat), voir l'excellente étude dans Seckel 1998, pp. 160-179.
251. Il s'agit très probablement du *Paysage de*

Gósol (Z. VI, 732). Toutes les informations concernant la *Corbeille d'oranges* proviennent de Seckel 1998, pp. 166-170.

252. Archives Pellequer, Paris; cité dans Seckel 1998, p. 172. Malheureusement, rien ne permet de savoir quel tableau Matisse avait envoyé.

253. *Picasso : Seize peintures 1939-1943*, préfacé par Robert Desnos, a été imprimé un mois avant le livre sur Matisse dans la même série, quelques semaines avant l'arrestation et la déportation de Desnos.

254. Les planches grand format, raison d'être de ces ouvrages, étaient alors à la pointe du progrès en ce qui concerne la qualité de la reproduction. Parmi les tableaux reproduits dans l'album sur Picasso, on peut voir deux des *Femme assise* commentées ci-dessous (figs 149 et 154), et *Nature morte au crâne de bœuf* (fig. 159).

255. Max Pellequer à Matisse, 24 juin 1943, AHM (partiellement cité dans Seckel 1998, p. 172).

256. Matisse à Max Pellequer, lettre non datée mais peu après le 24 juin 1943. À la fin de sa lettre, Matisse ajoute : « L'annonce d'un beau coq de Picasso m'enchante » (Archives Pellequer, Paris).

257. Matisse à Picasso, 13 novembre 1943; cité dans Seckel 1998, p. 172.

258. Le 12 juin 1944, Matisse écrit encore à Picasso pour lui rappeler que le tableau est à sa disposition. Picasso l'aura récupéré avant le 12 mai 1945, car à cette date, en vue de leur exposition-duo en train d'être organisée par le Victoria and Albert Museum de Londres, Matisse lui demande : « Prêteriez-vous la n[ature] morte la grande [*La Corbeille d'oranges*] ou bien les deux (nature morte et figure féminine assise) que vous avez eu dernièrement ? » (MPP).

259. En tous cas, ce n'est pas avant la fermeture du fameux Salon d'automne de 1944, car le tableau y fut accroché avec d'autres de la même série. On ne sait pas où se trouve aujourd'hui cette toile, mais si elle était aussi colorée que ses voisines sur les murs du Salon (par exemple Z. XIII, 289, au Musée d'art moderne de Saint-Étienne), elle aurait exaucé le souhait émis par Matisse d'un tableau haut en couleur.

260. Voir la célèbre photographie de Robert Capa montrant Matisse en train de dessiner au lit, reproduite dans Seckel 1998, p. 173.

261. Bonnard/Matisse, *Correspondance*, présentation de Jean Clair et Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, 1991, p. 66.

262. Voir par exemple *Jeune fille dans le fauteuil jaune, bouquet de lilas, parquet bleu*, tableau reproduit dans Delectorskaya 1996, p. 71, achevé le jour précédant sa lettre à Bonnard.

263. *Le Rêve* était signé en mars. Pour la chronologie concernant ces deux toiles, voir Delectorskaya 1996, pp. 69, 90. C'est en mai 1940 que la fameuse rencontre fortuite entre Matisse et Picasso eut lieu rue de La Boétie. Picasso était tombé, à deux pas de son atelier, sur un Matisse tout excité car il venait juste d'acheter son billet pour une croisière au Brésil (ça aurait été son premier voyage depuis Tahiti) : « Voyant ma figure rouge, dilatée de plaisir, [Picasso] me dit : Qu'avez-vous ? Vous ne savez donc pas que les Allemands sont à Reims ? – Non, je réponds, et nos armées et nos généraux ? C'est l'École des beaux-arts, me répond Picasso. Il avait parfaitement raison » (Henri Matisse à Pierre Matisse, septembre 1941, PML). Matisse fut très frappé par la remarque laconique de Picasso concernant la banqueroute de l'institution militaire française et il la rapporta souvent, ajoutant parfois ceci : « Si tout le monde avait fait son métier comme Pic[asso] et moi faisons le nôtre, ça ne serait pas arrivé » (Henri Matisse à Pierre Matisse, 1er septembre 1940, PML).

264. Matisse était particulièrement fier de l'évolution de *La Blouse roumaine*. Il montra onze photographies de divers états du tableau à la Galerie Maeght en décembre 1945 (il est question plus loin de cette exposition, p. 184) ; il en montra encore d'autres, en fondu enchaîné, dans le film que lui consacra François Campeaux (*Henri Matisse*, sorti en 1946), et dix états furent reproduits dans la monographie de Gaston Diehl publiée en mars 1954, *Henri Matisse* (Paris, Éditions Pierre Tisné, 1954, pp. 63-64). Voir Monod-Fontaine 1989A, pp. 93-99.

265. La citation-dans-la-citation n'est pas imaginaire mais tirée d'une lettre de Matisse à son ami roumain Théodore Pallady, citée dans Delectorskaya 1996, p. 115. Il y a quelque confusion concernant la date exacte de cette lettre (voir Fourcade 1972, p. 185, note 40).

266. Margit Rowell met en regard la version « collage » de *Nature morte au coquillage et Nature morte avec trois pommes et un verre* de Picasso (1945) afin de marquer leur ressemblance, mais je dirai que c'est plutôt leurs différences qui en ressortent. Les éléments de Picasso sont des fragments cloués dans l'espace par leur ombre et d'autres indicateurs de profondeur. Sa table est tangible, avec la nappe qui pendouille et fait fonction de repoussoir (voir M. Rowell, Objects of Desire : *The Modern Still Life*, cat. d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1997, nos 71 et 72).

267. Matisse à Théodore Pallady, cité dans Delectorskaya 1996, p. 128.

268. Henri Matisse à Pierre Matisse, 28 novembre 1940, PML.

269. Voir Monod-Fontaine 1989A, pp. 104-107. Matisse exposa des photographies de l'œuvre en procès en 1945, et les montra à nouveau dans le film de Campeaux en 1946. Il exposa aussi 68 esquisses pour ce tableau à Londres en 1953.

270. Matisse à André Rouveyre, début 1942, cité dans Fourcade 1972, p. 189.

271. Sur cet aspect du tableau de Picasso, voir Steinberg, 1988, pp. 322 et suivantes. Pour les rapports entre *La Musique et Les Demoiselles d'Avignon* et l'interprétation psychanalytique du mythe de la Méduse, voir Bois 1993, pp. 43-44.

272. Voir les lettres de Matisse à Louis Aragon datées du 24 août et du 1er septembre 1942, citées dans Delectorskaya 1996, pp. 373, 378.

273. Bien que Matisse eût presque achevé son travail pour les *Amours* de Ronsard et les *Poèmes* de Charles d'Orléans à la fin de 1943, ces deux livres ne parurent qu'en 1948 et 1950, respectivement. *Jazz* est paru en 1947.

274. Voir Matisse, « Comment j'ai fait mes livres » (1946), dans Fourcade 1972, p. 211-213. Sur la longue gestation du *Pasiphaé*, qui démarre en 1937, voir Duthuit II, pp. 53-55, et Delectorskaya 1996, pp. 129-132, 156-157, 162-163.

275. Toutes les linogravures que Matisse a préparées pour le livre de Montherlant mais qu'il a choisi de ne pas inclure ont été tirées et éditées à titre posthume, suivant ses vœux (voir Duthuit II, pp. 304-317).

276. Henri Matisse à Pierre Matisse, septembre 1941, PML.

277. Matisse, entretien avec Francis Carco (1941), cité dans Fourcade 1972, p. 165, note 13.

278. Delectorskaya 1996, p. 202.

279. *Ibid.*, p. 203. Voir aussi Jack Flam, « Matisse's *Dessins : Thèmes et variations* : A Book and A Method », dans *Henri Matisse : Zeichnungen und Gouaches découpées*, cat. d'exposition, Stuttgart, Staatsgalerie, 1993, pp. 121-132.

280. Même dans ses estampes, Matisse rechignait à révéler l'existence d'états antérieurs (alors que Picasso au contraire en tirait un plaisir évident). Deux versions d'une étude lithographiée pour le *Saint Dominique* de la chapelle de Vence sont particulièrement significatives sur ce point : pour réaliser la seconde, Matisse a effacé les traits que le visage du saint avait dans la première, mais il s'est assuré qu'aucun signe de cette transformation n'y soit visible : ses « états » sont en fait des versions différentes (voir Duthuit I, 656 et 658). Je remercie David Drogin pour avoir attiré mon attention sur ce point.

281. Picasso ne comprit rien au propos de Matisse. Peu après la publication de *Thèmes et variations*, il déclara à Brassaï : « Matisse fait un dessin, puis il le recopie… Il le recopie cinq fois, dix fois, toujours en épurant son trait… Il est persuadé que le

dernier, le plus dépouillé, est le meilleur, le plus pur, le définitif ; or, le plus souvent, c'était le premier » (Brassaï 1964, p. 81).
282. Cité dans Delectorskaya 1996, non daté, p. 283.
283. Henri Matisse à Pierre Matisse, 3 avril 1942, PML.
284. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *Picasso : Écrits*, Paris, Réunion des Musées nationaux et Gallimard, 1989, p. 372. Le fragment n'est pas daté mais les éditeurs le situent en 1951. Le ton va de pair avec la remarque que fait Picasso à la même époque sur Matisse comme fabricant de « parfums pour mouchoir » (voir Joseph Barry, « The Two Picassos : Politician and Painter », *The New York Times Magazine*, 6 mai 1951, p. 17).
285. Voir Goggin 1985, pp. 78-80, 91-92 et 173-179.
286. Voir Brassaï 1964, p. 80.
287. Picasso utilisera ce procédé dans plusieurs tableaux subséquents (voir Steinberg 1972, pp. 207 et suivantes).
288. Picasso avait déjà exploré cette possibilité en juillet (*ibid.*, pp. 206-207 et suivantes).
289. Krauss 1993, pp. 229 et suivantes.
290. Zervos publia trois esquisses pour le tableau, le premier d'entre eux datant du 15 septembre (Z. XI, 282). Dans le dernier, non daté (Z. XI, 281), on ne voit pas encore le motif des anneaux blancs, et les indications colorées ne correspondent pas à celles de l'état définitif du tableau.
291. « L'honneur de devenir un objet dans une toile de Matisse [est] réservé à des choses inhabituelles, rares ou précieuses. Tandis que les objets qui entrent dans ma peinture ne sont pas du tout comme cela, ils sont usuels » (Picasso cité dans Gilot/Lake 1965, p. 85).
292. Voir la notice sur ce tableau dans *The Collection of Victor and Sally Ganz*, New York, Christies, 1997, pp. 184-187.
293. Le tableau (Z. XIII, 48) est daté par Zervos du 19 juin 1943, soit quelques jours après le voyage de Pellequer à Nice.
294. La date exacte n'est pas donnée par Zervos mais se trouve dans Goggin 1985, p. 295.
295. Voir Delectorskaya 1996, pp. 314-315.
296. Gilot 1991, pp. 20-21.
297. Gilot 1991, p. 36. Gilot note que, face à *Robe violette, fauteuil rouge de Venise* de Matisse, qu'il avait sélectionné chez Lejard, Picasso se demanda « s'il parviendrait jamais à assortir un tel mauve avec un tel vert ». Elle poursuit ainsi, se référant à *Nature morte au crâne de bœuf* : « [...] quoique séparées par des plages de noir et de blanc, [...] il hésitait à laisser de telles couleurs se côtoyer ». La description n'est pas rigoureusement exacte (le violet et le vert se touchent dans le tableau de Picasso), mais on peut certainement considérer que Picasso aimait particulièrement cette toile de Matisse parce qu'elle lui permettait d'y rapporter fièrement une de ses plus belles réussites dans le domaine de la couleur.

Notes Chapitre VI

298. Le sort de Picasso à la Libération a été décrit mille fois : les journalistes accourant pour l'interviewer (un bon nombre d'entre eux américains) ; l'atelier rempli de soldats américains et de groupes de toute sorte (y compris de la Croix-Rouge) ; sa soudaine transformation par la presse en « héros de la Résistance » ; sa participation aux « comités d'épuration », etc. Pour un excellent résumé, et toutes les références bibliographiques, voir Utley 1997, pp. 70 et suivantes.
299. Voir Utley 1997, pp. 10-11.
300. Le scandale fut une surprise totale pour les officiels du Parti, et pendant plusieurs semaines ils publièrent des apologies de Picasso dans *L'Humanité* et son appendice culturel, l'hebdomadaire *Les Lettres françaises*, dirigé par l'archi-stalinien Louis Aragon. Ces plaidoyers se firent de plus en plus nationalistes, parlant de la francité de Picasso – ce qui ne fit qu'exacerber la xénophobie des critiques, dont le ton ouvertement raciste est surprenant dans le contexte de l'immédiat après-guerre. L'escalade dans l'invective dura au moins deux ans (voir Utley 1997, pp. 229 et suivantes).
301. Matisse à Charles Camoin, 16 novembre 1944, dans Camoin/Matisse 1977, p. 211.
302. Henri Matisse à Pierre Matisse, 1er février 1945. La *Corbeille d'oranges* de Matisse est très probablement le n° 62 du catalogue – une *Nature morte aux oranges* qui ne correspond à rien de ce que Picasso a peint pendant la guerre, du moins à ma connaissance.
303. Matisse avait toujours nié que l'art puisse avoir un rapport direct avec la politique. En plein Front populaire, par exemple, craignant le malentendu, il note que le poing fermé de son illustration pour « Le Guignon » de Mallarmé ne contient « aucune allusion politique » (Henri Matisse à René Blum, 25 avril 1937, AHM). Cette lettre fut écrite moins d'une semaine avant que Picasso ne commence *Guernica*. Par ailleurs, lorsque Picasso lui demande de faire don d'un tableau pour une vente de charité, Matisse accepte sans hésiter, surtout dans l'immédiat après-guerre. Tous deux ont participé à un grand nombre de telles ventes et la presse soulignait avec plaisir la nature compétitive de ces donations. Les journalistes se faisaient fort, en particulier, de noter lequel des deux avait obtenu un meilleur prix – qu'il s'agisse d'une vente au profit des orphelins ou des prisonniers de guerre soviétiques.
304. L'agenda de Matisse montre qu'il est arrivé à Paris le 19 avril, visita Picasso le 21, et repartit pour Nice le 3 mai (AHM).
305. Steinberg, « Les crânes » (1971) repris dans Steinberg 1996, p. 53.
306. Brassaï 1964, pp. 242-243.
307. Boggs suggère (dans Paris 1992, pp. 291-294), et je suis d'accord, que ces trois toiles, qui comprennent le même crâne en forme de casque, ont été peintes au même moment. Les deux autres tableaux sont Z. XIV, 94 et 98.
308. On sait par une lettre de Matisse à Picasso, datée du 1er mai 1945 (MPP) que le tableau était en possession de Picasso à cette date.
309. Le catalogue fournit la date et la dimension de chaque toile. De plus, Brassaï a réalisé un reportage photographique complet pour le compte de la nouvelle revue de Skira, *Labyrinthe*. Seules deux photos d'accrochage ont été publiées (n° 13, 15 octobre 1945), mais toutes les photographies sont conservées dans les archives Matisse.
310. Pas dans le catalogue : ces œuvres étaient de toute évidence des ajouts de dernière minute. Les autres tableaux de cette époque sont *Femme au tabouret (Germaine Raynal)* de 1914 (The Museum of Modern Art, New York) et *Le Peintre et son modèle* de 1916 (Musée national d'art moderne, Paris).
311. Les toiles les plus remarquables des années quarante étaient *La Blouse roumaine* (fig.126 bis), *Le Rêve* (fig. 128), et *Nature morte au coquillage* (fig. 129) de 1940 ; *Nature morte au magnolia* de 1941 (fig. 134) ; et de 1942, *Le Repos de la danseuse* (fig. 157), *Danseuse, fond noir, fauteuil rocaille* (fig. 136), et *Femme au collier de perles* (fig. 131), ajoutée au dernier moment.
312. Léon Degand, « Matisse à Paris», Les Lettres françaises, 6 octobre 1945, repris partiellement dans Fourcade 1972, pp. 299-309.
313. Matisse à Picasso, 12 mai 1945, MPP.
314. AHM. Ce propos extraordinaire – où Matisse se montre tour à tour inquiet d'être dépassé, nostalgique, fier de son propre courage et finalement plein de doutes sur son travail en général – prend un sens tout particulier si l'on se souvient que le terme « épileptique » avait été utilisé par Matisse pour décrire à un ami sa production, au tout début de sa carrière de peintre moderne, au printemps 1898. Voir Pierre Schneider, « Une saison décisive », dans « *Matisse : Ajaccio-Toulouse, une saison de peinture* », *Cahiers Henri Matisse*, n° 4, 1986, p. 14.

Chronologie

Fin des années 1920
Alors que Matisse connaît une crise d'inspiration et peint de moins en moins, Picasso fait allusion à son œuvre dans des tableaux représentant des acrobates (figs 31, 32, 173), des odalisques (fig. 10), l'atelier du peintre (fig. 25).

1930
février (fin) : Matisse part pour Tahiti (*via* New York). Il y reste trois mois, n'en ramenant que quelques dessins et un petit tableau.
juin-juillet : Exposition des sculptures de Matisse à la Galerie Pierre (Paris), qui impressionne fortement Picasso.
septembre : Matisse retourne aux États-Unis, où il prend part au jury décernant le Prix international Carnegie (le Grand Prix va à Picasso) ; il visite la Barnes Foundation (Merion, Pennsylvanie), et Albert C. Barnes lui commande sur le champ une grande composition murale. Picasso commence à travailler à l'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide, commandée par Albert Skira.
décembre : Matisse se rend pour la troisième fois aux États-Unis et passe Noël à Merion, où il fait ses premiers croquis pour *La Danse*. Il consacrera la plus grande partie de son temps et de son énergie à ce travail jusqu'en avril 1933, date d'achèvement de l'œuvre.

1931
juin : À Boisgeloup, Picasso commence une série de sculptures modelées (figs 49, 50) qu'il poursuivra à la fin de l'été et à l'automne (figs 53, 58, 59). Matisse se met à travailler à l'illustration des *Poésies* de Mallarmé, commandée par Albert Skira.

16 juin-25 juillet : Rétrospective Matisse aux Galeries Georges Petit (Paris), comprenant cent quarante et un tableaux, une sculpture, et environ cent dessins. Une version réduite de cette exposition est présentée en août à la Kunsthalle de Bâle.
1er-21 juillet : Exposition Picasso à la Galerie Paul Rosenberg (Paris), comprenant des natures mortes récentes (figs 48 et, très probablement, 47) et des planches de l'Ovide illustré.
octobre : Publication des *Métamorphoses* d'Ovide illustrées par Picasso (figs 43-46).
décembre : Picasso commence une série de peintures d'après Marie-Thérèse Walter sur le thème de la « belle endormie ». Il y travaillera jusqu'en avril 1932 et montrera la plupart de ses tableaux dans sa rétrospective aux Galeries Georges Petit (figs 62, 60, 39, 127).

1932

16 juin-30 juillet : Rétrospective Picasso aux Galeries Georges Petit (Paris), comprenant deux cent vingt-sept tableaux, pastels et papiers découpés, sept sculptures et six livres illustrés. Une version augmentée de cette exposition est présentée en septembre au Kunsthaus de Zurich.
octobre : Publication du premier volume du catalogue raisonné de Picasso par Christian Zervos, et des *Poésies* de Mallarmé illutrées par Matisse (figs 63-67).
novembre : Picasso peint *Jeu de plage et sauvetage* (fig. 74).

1933

3-10 février : Exposition du Mallarmé illustré par Matisse, avec toutes les esquisses et planches refusées, Galerie Pierre Colle (Paris).
mars-juin : Picasso travaille intensément aux eaux-fortes de la *Suite Vollard*, réalisant plus de la moitié d'entre elles (figs 78, 79).
17 mai : Matisse accroche *La Danse* à la Barnes Foundation, Merion (fig. 70).
juin : Publication du premier numéro de *Minotaure* (avec une couverture par Picasso et un essai photographique sur sa sculpture par Brassaï). Picasso dessine le Minotaure dans des scènes de violence (fig. 80).

1934

février-mars : The Limited Edition Club commande à Picasso l'illustration de *Lysistrata* de Aristophane, et à Matisse celle de *Ulysses* de Joyce. *Lysistrata* paraîtra à l'automne (fig. 82), mais *Ulysses* (qui comprend les images les plus violentes jamais produites par Matisse) ne verra le jour qu'en 1935 (figs 84-86).
mai : Picasso peint *Nu au bouquet d'iris et au miroir* (fig. 90).
août : Picasso peint *Nu dans un jardin* (fig. 91).

1935

mars-avril : Exposition « Les créateurs du cubisme » à la Galerie des Beaux-Arts (Paris), que Matisse vient spécialement voir de Nice. Parmi ses œuvres récentes, Picasso y expose *La Muse* (fig. 93).
mai : Matisse peint *Le Rêve* (fig. 94) et commence à travailler au *Grand nu couché (Nu rose)* (fig. 92), qui ne sera achevé qu'en octobre. Picasso s'arrête de peindre jusqu'en février 1936.
juillet : Matisse commence *La Verdure (Nymphe dans la forêt)*. Il travaillera à cette toile de manière intermittente jusqu'en 1942, la laissant inachevée (fig. 89).
automne : Matisse entreprend une série de dessins représentant un nu allongé et incluant parfois son propre reflet avec celui du nu dans un miroir. Plusieurs de ces dessins seront reproduits dans *Cahiers d'art* en 1936 (figs 95-98).
novembre : Exposition de dessins de Matisse à la Galerie Renou et Colle (Paris).
décembre : Publication d'un numéro spécial de *Cahiers d'art* sur l'œuvre de Picasso depuis 1932.

1936

février-mars : Exposition de dessins de Picasso (y compris des scènes érotiques avec le Minotaure) à la Galerie Renou et Colle (Paris).
3-31 mars : Exposition d'œuvres (de 1931 à 1934) de Picasso à la Galerie Paul Rosenberg (Paris).
2-30 mai : Première exposition Matisse à la Galerie Paul Rosenberg (Paris).
mai : Picasso commence à travailler à l'illustration de l'*Histoire naturelle* de Buffon, qui paraîtra en 1942 (fig. 145).

1937

février-mars : Picasso peint *Femme accroupie en face d'un miroir* (fig. 103) et commence une série de natures mortes très colorées (figs 110, 115).
1er mai : Picasso commence *Guernica* (achevé début juin).
1er-29 juin : Exposition d'œuvres de Matisse de 1936-1937 à la Galerie Paul Rosenberg (Paris), comprenant entre autres *La Robe violette aux renoncules* et *La Tête ocre* (figs 113, 102).
17 juin-novembre : Exposition « Les maîtres de l'art indépendant » au Petit Palais (Paris) : soixante et une peintures de Matisse, trente-deux de Picasso.
juin-octobre : Exposition « Origines et développement de l'art indépendant »

au Jeu de Paume (Paris) : onze peintures de Picasso, six de Matisse.
12 juillet : Inauguration du Pavillon de la République espagnole (avec *Guernica)* à l'Exposition internationale.
novembre : Matisse commence à peindre *Le Jardin d'hiver*, qui sera fini en mai 1938 (fig. 107).

1938

janvier : Matisse commence à peindre *Le Bras*, achevé en juin et exposé en octobre (fig. 108).
24 octobre-12 novembre : Exposition d'œuvres de Matisse (à partir de 1917) à la Galerie Paul Rosenberg (Paris). Picasso peint *Nu couché dans un paysage brun* (fig. 111).

1939

17 janvier-18 février : Exposition d'œuvres récentes de Picasso, pour la plupart des natures mortes de 1937, à la Galerie Paul Rosenberg (Paris). Picasso peint *Femme allongée sur un canapé* (fig. 112).
mai : Matisse se rend à Paris où il restera plusieurs mois. Il peint *Les Marguerites* en juillet (fig. 116). Picasso admire ses nouvelles toiles lors d'un bref voyage à Paris (d'Antibes) à la fin du mois de juillet.
août : Picasso peint *Pêche de nuit à Antibes*. À la fin du mois, quelques jours avant la déclaration de guerre, il part pour Royan, qui restera le lieu de sa résidence principale pendant un an.
octobre : De retour à Nice, Matisse travaille à *La Verdure* (fig. 89).

1940

janvier : Matisse se met à travailler au *Rêve* (fig. 126), et Picasso à une série de dessins de nu d'après *Les Femmes d'Alger* de Delacroix (fig. 118).
mars : Picasso commence à peindre *Femme se coiffant*, puis se rend à Paris, où Matisse arrive un mois plus tard.
mai : Dernière rencontre entre Matisse et Picasso d'ici l'année 1945, quelques jours avant l'exode.
août : Picasso s'installe à Paris, Matisse à Nice, et ils ne bougent plus jusqu'à la fin de l'Occupation. Alors que Picasso produit très peu jusqu'en mai 1941, Matisse achève *Le Rêve* (fig. 128) et peint *Nature morte au coquillage* (fig. 129) à l'automne.

1941

janvier : Matisse est à Lyon pour une opération et y passe sa convalescence jusqu'en mai.
mai : Premiers dessins de Picasso liés à *L'Aubade.*
août : Matisse commence l'illustration de *Pasiphaé* de Montherlant (figs 137, 140, 141, 143) et réalise des dessins qui aboutiront à *Nature morte au magnolia* (l'un d'entre eux, fig. 123, est dédicacé à Picasso). Le tableau sera fini en octobre (fig. 134).
septembre : Matisse commence à travailler à *Dessins : Thèmes et variations* (figs 147 F1-F10). Picasso travaille de nouveau à des dessins pour *L'Aubade* (figs 151a-q, 152a-b) et entreprend une série de toiles sur le thème de « femme assise dans un fauteuil » qu'il poursuit au cours des deux mois suivants (figs 149, 154).
10-30 novembre : Exposition de dessins récents de Matisse à la Galerie Louis Carré (Paris).
novembre : Matisse commence à travailler à l'illustration de *Florilège des Amours* de Ronsard (figs 138, 139, 142, 144).
Une délégation d'artistes français se rend à Weimar sous patronage nazi, parmi lesquels Vlaminck, Friesz et Derain, anciens acolytes « fauves » de Matisse.

1942

février : Matisse peint *Femme au collier de perles* (fig. 131).
avril : Picasso peint *Nature morte au crâne de bœuf* (fig. 159).
mai : Picasso finit *L'Aubade* (fig. 150), et Matisse *Dessins : Thèmes et variations*. Le Buffon illustré de Picasso paraît (fig. 145).
juin : Vlaminck attaque Picasso dans la presse collaboratrice. Picasso envoie un tableau à Matisse, peut-être déjà *Portrait de Dora Maar* (fig. 121).
août-septembre : Matisse peint une série de tableaux sur le thème d'une danseuse dans un fauteuil (figs 136, 137).
septembre : Picasso peint *Nu couché* (fig. 155).
octobre : Matisse commence à travailler à l'illustration des *Poèmes* de Charles d'Orléans.
novembre : Picasso acquiert *Corbeille d'oranges* peinte par Matisse en 1912 (fig. 117).
décembre : Matisse peint *Robe violette, fauteuil rouge de Venise* (fig. 124), qu'il donnera à Picasso en juin 1943.

1943

février : Matisse peint une série de natures mortes, notamment *Huîtres et tulipes* (fig. 125).
juin : Publication de *Dessins : Thèmes et variations*. Picasso voit un ensemble de tableaux récents de Matisse ; ce dernier lui offre libre choix d'une de ces toiles en échange du *Portrait de Dora Maar* (fig. 121), et Picasso choisit *Robe violette, fauteuil rouge de Venise* (fig. 124).

Paris 1975
Paris, *Henri Matisse : Dessins et sculpture*, cat. d'exposition, Musée national d'art moderne, 1975.

Paris 1992
Paris, *Picasso et les choses : les natures mortes*, cat. d'exposition, Réunion des Musées nationaux, 1992.

Paris 1993
Paris, *Henri Matisse 1904-1917*, cat. d'exposition, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1993.

Paudrat 1987
Paudrat, Jean-Louis (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle*, Paris, Flammarion, 1987.

Rosenblum 1996
Rosenblum, Robert, « La muse blonde de Picasso : Le règne de Marie-Thérèse Walter », traduction par Jean-Louis Houdebine, dans Rubin 1996, pp. 337-383.

Rubin 1972
Rubin, William, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1972.

Rubin 1990
Rubin, William, *Picasso et Braque : L'invention du cubisme*, traduction de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1990.

Rubin 1996
Rubin, William (dir.), *Picasso et le portrait*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux / Flammarion, 1996.

Schneider 1984
Schneider, Pierre, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984.

Seckel 1994
Seckel, Hélène, avec la collaboration de Emmanuelle Chevrière et Hélène Henry, *Max Jacob et Picasso*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994.

Seckel 1998
Seckel, Hélène, avec la collaboration de Emmanuelle Chevrière, *Picasso collectionneur*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.

Spies 1995
Spies, Werner, *Pablo Picasso on the Path of Sculpture*, Munich et New York, Prestel, 1995.

Steinberg 1972
Steinberg, Leo, *Other Criteria : Confrontations with Twentieth Century Art*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1972.

Steinberg 1988
Steinberg, Leo, « Le bordel philosophique » (publication originale en 1972), version revue, traduite de l'anglais par Jean-Louis Houdebine dans *Les Demoiselles d'Avignon*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux-Musée Picasso, 1988, vol. 2, pp. 319-365.

Steinberg 1996
Steinberg, Leo, *Trois études sur Picasso*, traduction de l'anglais par Jean-Louis Houdebine, Paris, Éditions Carré, 1996.

Tériade 1996
Tériade [Efstratias Elestheriades], *Écrits sur l'art*, Alice Tériade (éd.), Paris, Adam Biro, 1996.

Utley 1997
Utley, Gertje, « Picasso and the "Parti de la Renaissance française", The Artist as a Communist, 1944-1953 », thèse de doctorat, New York, Institute of Fine Arts, 1997.

Vallauris 1998
Vallauris et Paris, *Vallauris La Guerre et la Paix Picasso*, cat. d'exposition, Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la céramique, Paris, Musée Picasso, 1998.

Volosinov 1977
Volochinov, V. N. (Mikhaïl Bakhtine), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduction du russe par Marina Yaguello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

Washington 1986
Washington, *Henri Matisse : The Early Years in Nice 1916-1930*, cat. d'exposition, Washington (D.C.), National Gallery of Art, 1986.

Zelevansky 1992
Zelevansky, Lynn (éd.), *Picasso and Braque : A Symposium*, New York, The Museum of Modern Art, 1992.

août : Picasso peint *Le Rocking-Chair* (fig. 158).
septembre-octobre : Matisse expose quatre toiles au Salon d'automne (Paris), parmi lesquelles *Nature morte au coquillage* (fig. 129), *Nature morte au magnolia* (fig. 134) et *Huîtres et tulipes* (fig. 125). Après l'exposition, Matisse offrira ce dernier tableau à Picasso.
novembre : Matisse commence à travailler à *Jazz*. Il peint très peu jusqu'à la fin de la guerre, se consacrant surtout à ses livres illustrés.

1944

janvier-juillet : Picasso peint plusieurs séries de natures mortes, parmi lesquelles *Nature morte avec pichet, verre et orange*, qu'il donnera à Matisse à l'automne (fig. 1).
mai : Publication de *Pasiphaé* de Montherlant illustré par Matisse (figs 137, 140, 141, 143).
26 août : Libération de Nice et de Paris.
4 octobre : Picasso adhère au Parti communiste français.
6 octobre-5 novembre : L'exposition spéciale de Picasso au Salon d'automne (Paris) crée un scandale. Elle comprend soixante-trois toiles et six sculptures, pour la plupart réalisées pendant la guerre.

1945

Pendant plusieurs années à la suite de la guerre, Matisse et Picasso contribuent à des ventes de charité en donnant certaines de leurs œuvres.
avril : Matisse rend visite à Picasso durant un voyage éclair à Paris.
20 juin-13 juillet : Exposition d'œuvres récentes de Picasso à la Galerie Louis Carré (Paris). Matisse est à Paris de fin juin à novembre, et rencontre plusieurs fois Picasso.
28 septembre-29 octobre : Mini-rétrospective de l'œuvre de Matisse au Salon d'automne (trente-sept tableaux, dont la moitié datent des années de guerre).
5 décembre-15 janvier 1946 : Exposition de Matisse et Picasso au Victoria and Albert Museum (Londres). L'exposition est ensuite présentée (jusqu'en mai 1946) à Manchester, Glasgow, Amsterdam et Bruxelles.
7-29 décembre : Exposition Matisse à la Galerie Maeght (Paris), comprenant, à côté des tableaux, des photographies de ces œuvres en cours d'exécution (fig. 167). L'exposition est ensuite présentée à Nice en février 1946.

1946

février-mars : Picasso et Matisse participent à l'exposition « Art et Résistance ». Matisse peint *L'Asie* (fig. 170) et commence sa série des intérieurs de Vence (fig. 171). Picasso rend visite à Matisse à Vence avec Françoise Gilot.
juin : Matisse va à Paris, où il demeure jusqu'en avril 1947. Il travaille essentiellement à ses livres illustrés et à des panneaux décoratifs dont il réalise les maquettes en papiers découpés (fig. 195).
14 juin-14 juillet : Exposition Picasso à la Galerie Louis Carré (Paris). Picasso quitte Paris pour la Côte d'Azur, qui devient désormais son lieu de résidence principale (il se rend de temps en temps à Paris ou dans diverses capitales européennes à la demande du Parti communiste).
octobre-novembre : Picasso travaille dans le château Grimaldi à Antibes (*La Joie de vivre* et autres œuvres de la suite *Antipolis*, figs 174, 177-182, 187, 191).

1947

juin : Peu après son retour à Vence, Matisse visite Picasso à Cap d'Antibes. Il restera sur la Côte d'Azur jusqu'en 1948, et les deux artistes se rencontrent fréquemment.
août : Picasso se passionne pour la céramique, réalisant près de deux mille objets en quelques mois.
décembre : Matisse commence à travailler au projet de la Chapelle du Rosaire à Vence.

1948

janvier : Matisse peint *L'Ananas* (fig. 196) et, durant les mois qui suivent, travaille à la série des intérieurs de Vence (figs 164, 193, 197).
avril : Matisse fait des croquis d'après des peintures de Picasso au château Grimaldi d'Antibes (figs 183, 184, 186, 188-190).
mai : Matisse donne à Picasso des pigeons qui sont à l'origine de la « colombe de la paix ». Picasso commence l'illustration pour *Carmen* (fig. 199), qui paraîtra en mars 1949.
juin : Matisse se rend à Paris, où il restera jusqu'à la mi-octobre.
5-20 octobre : Exposition d'œuvres récentes de Picasso à la Galerie Louise Leiris (Paris). Matisse retourne dans le Midi, où il demeurera jusqu'à juillet 1950.
novembre : Publication de *Florilège des Amours* de Ronsard illustré par Matisse. Picasso peint *La Cuisine* (fig. 194).

1949

avril : Travaillant au *Chemin de croix* pour la chapelle de Vence (figs 203-205), Matisse va voir de nouveau les œuvres de Picasso au château Grimaldi.
9 juin-25 septembre : Exposition des œuvres récentes de Matisse au Musée

national d'art moderne : treize intérieurs de Vence, vingt-cinq papiers découpés, vingt-deux dessins à l'encre et au pinceau.
juillet : Exposition de soixante-quatre œuvres récentes de Picasso à la Maison de la Pensée française (Paris).

1950

janvier-mars : Rétrospective Matisse à la Galerie des Ponchettes (Nice).
8 juin-15 octobre : Biennale de Venise ; Matisse reçoit le Grand Prix.
5-24 juillet : Exposition Matisse à la Maison de la Pensée française (Paris) : cent quinze œuvres, dont cinquante et une sculptures. Matisse se rend à Paris, où il séjourne jusqu'en novembre.
29 novembre-janvier 1951 : Exposition de dessins et sculptures de Picasso à la Maison de la Pensée française (Paris).
décembre : Picasso peint le *Paysage d'hiver* (fig. 207).

1951

mai : Picasso montre *Massacre en Corée* au Salon de mai (Paris), où l'œuvre est fortement critiquée. Il commence à envisager le projet de *La Guerre* et *La Paix* pour Vallauris.
25 juin : Inauguration de la Chapelle du Rosaire réalisée par Matisse à Vence.
7-29 décembre : Exposition de dessins de Matisse à la Galerie Mourlot (Marseille).

1952

février : Picasso prête à Matisse *Paysage d'hiver* (fig. 208).
printemps : Matisse travaille à la série des *Nu bleu* en papiers découpés (fig. 213-217).
avril : Picasso commence à esquisser *La Guerre* et *La Paix*, et s'y consacrera tout l'été. Les panneaux eux-mêmes seront achevés à la fin de l'année et immédiatement envoyés en Italie pour une rétrospective Picasso itinérante (mai-décembre 1953), sans que Matisse les ait vus (figs 209, 210).
mai : Exposition de dessins de Matisse à la Galerie Maeght (Paris).

1953

27 février-28 mars : Première exposition exclusivement consacrée aux papiers découpés de Matisse à la Galerie Berggruen (Paris). Picasso peint *La Commode chinoise* (fig. 219).
juillet : Picasso peint *Femme assise* (fig. 218).
décembre : Picasso commence une série de dessins caricaturaux sur le thème de l'artiste et son modèle, publiée plus tard dans *Verve*. Il peint *Paloma jouant avec un camion* (fig. 221), *Claude dessinant, Françoise et Paloma* (fig. 222), et *L'Ombre*.

1954

3 novembre : Mort de Matisse.
13 décembre : Picasso commence sa série des *Femmes d'Alger*, achevée en février (figs 223-226).

1955

octobre : Picasso peint la première série des *Atelier à « La Californie »* (figs 227, 228).

1956

mars : Picasso peint *Femme nue dans un rocking-chair* (fig. 229) et commence la seconde série des *Atelier à « La Californie »*, finie en mai (figs 230, 231).

Bibliographie

ARCHIVES

AHM
Archives Henri Matisse, Paris

MPP
Documentation du Musée Picasso, Paris

PML
Pierre Matisse Archives,
Pierpont Morgan Library, New York

CATALOGUES RAISONNÉS

Baer III-IV
Baer, Brigitte, *Picasso peintre graveur : Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié et des monotypes*, vols III-IV, Berne, Éditions Kornfeld, 1985-1988.

Carra
Carra, Massimo, *Tout l'œuvre peint de Matisse*, Paris, Flammarion, Édition revue 1982.

Daix
Daix, Pierre, et Joan Rosselet *Le Cubisme de Picasso : Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979.

Duthuit I
Duthuit, Claude et Marguerite Duthuit-Matisse, avec la collaboration de Françoise Garnaud, *Henri Matisse : Catalogue raisonné de l'œuvre gravé* , 2 vols, Paris 1983.

Duthuit II
Duthuit, Claude, avec la collaboration de Françoise Garnaud, *Henri Matisse : Catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, Paris 1987.

Duthuit III
Duthuit, Claude, avec la collaboration de Wanda de Guébriant, *Henri Matisse : Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris 1997.

Geiser/Baer I-II
Geiser, Bernard, et Baer, Brigitte, *Picasso peintre graveur : Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié et des monotypes*, vols I-II, Berne, Éditions Kornfeld, 1990-1992.

Léal
Léal, Brigitte, *Musée Picasso : Carnets. Catalogue des dessins*, 2 vols, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996.

Spies
Spies, Werner, avec la collaboration de Christine Piot, *Das plastische Werk*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

Z
Zervos, Christian, *Pablo Picasso*, Paris, *Cahiers d'art*, 33 vols, 1932-1978.

LIVRES, ARTICLES et CATALOGUES d'EXPOSITION

Aragon 1971
Aragon, Louis, *Henri Matisse, roman*, 2 vols, Paris, Gallimard, 1971

Bakhtine 1984
Bakhtine, Mikhaïl, « Le problème des genres du discours », dans *Esthétique de la création verbale*, traduction du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.

Barr 1951
Barr, Alfred, Matisse : *His Art and His Public*, New York, The Museum of Modern Art, 1951.

Benjamin 1987
Benjamin, Roger, *Matisse's « Notes of a Painter »*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1987.

Bloom 1973
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1973.

Bois 1990
Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1990.

Bois 1993
Bois, Yve-Alain, « L'aveuglement », dans Paris 1993, pp. 12-56.

Brassaï 1964
Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Idées », 1969.

Brisbane 1995
Brisbane, Australie, *Matisse*, cat. d'exposition, Queensland Art Gallery, 1995.

Camoin/Matisse 1997
Camoin, Charles, et Matisse, Henri, *Correspondance,* Claudine Grammont (éd.), Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1997.

Cowling 1985
Cowling, Elizabeth, « "Proudly We Claim Him As One Of Us" : Breton, Picasso, and the Surrealist Movement », *Art History,* VIII, n° 1, mars 1985, pp. 82-104.

Daix 1987
Daix, Pierre, *Picasso créateur,* Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Daix 1996
Daix, Pierre, *Picasso/Matisse,* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996.

Damisch 1997
Damisch, Hubert, *Moves : Playing Chess and Cards with the Museum,* Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1997.

Delectorskaya 1986
Delectorskaya, Lydia, *Henri Matisse : l'apparente facilité…,* Paris, Adrien Maeght Éditeur, 1986.

Delectorskaya 1996
Delectorskaya, Lydia, *Henri Matisse, contre vents et marées : Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943,* Paris, Éditions Irus et Vincent Hansma, 1996.

Dorléac 1993
Dorléac, Laurence Bertrand, *L'Art de la défaite 1940-1944,* Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Duthuit 1992
Duthuit, Georges, *Écrits sur Matisse,* Rémi Labrusse (éd.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1992.

Elderfield 1978
Elderfield, John, *Matisse in the Collection of The Museum of Modern Art,* New York, The Museum of Modern Art, 1978.

Elderfield 1992
Elderfield, John, « Describing Matisse », dans New York 1992, pp. 13-78.

Escholier 1937
Escholier, Raymond, *Henri Matisse,* Paris, Librairie Floury, 1937.

Escholier 1956
Escholier, Raymond, *Matisse, ce vivant,* Paris, Librairie Arthème Fayard, 1956.

FitzGerald 1987
FitzGerald, Michael C., « Pablo Picasso's Monument to Guillaume Apollinaire : Surrealism and Monumental Sculpture in France 1918-1959 », thèse de doctorat, New York, Columbia University, 1987.

FitzGerald 1995
FitzGerald, Michael C., *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art,* New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.

Flam 1986
Flam, Jack, *Matisse : The Man and his Art,* 1869-1918, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1986.

Flam 1988
Flam, Jack (éd.), *Matisse, A Retrospective,* New York, Hugh Lauter Levin Associates, 1988.

Flam 1993
Flam, Jack, « Histoire et métamorphoses d'un projet », dans *Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse : Les trois versions de « La Danse » Barnes (1930-1933),* cat. d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1993, pp. 23-91.

Flam 1995
Flam, Jack (éd.), *Matisse on Art,* édition revue et augmentée, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1995.

Florman
Florman, Lisa, *Myth and Metamorphosis : Picasso's « Classical » Prints of the 1930s,* à paraître.

Forest 1998
Forest, Dominique, « Revoir *La Guerre et la Paix* », dans Vallauris, 1998, pp. 41-55.

Fourcade 1972
Fourcade, Dominique (éd.), *Henri Matisse : Écrits et propos sur l'art,* Paris, Hermann, 1972.

Fourcade 1976
Fourcade, Dominique, « Autres propos de Henri Matisse », *Macula,* n° 1, 1976, pp. 92-115.

Galassi 1996
Galassi, Susan Grace, *Picasso's Variations on the Masters,* New York, Harry N. Abrams, 1996.

Gilot/Lake 1965
Gilot, Françoise, et Lake, Carlton, *Vivre avec Picasso,* Paris, Calmann-Lévy, « Le Livre de Poche », 1965.

Gilot 1991
Gilot, Françoise, *Matisse et Picasso. Une amitié racontée par Françoise Gilot,* texte français par Marie-Odile Fortier-Mosek et Philippe de la Genardière, Paris, Robert Laffont, 1991.

Gilot/Fréchuret 1996
Gilot, Françoise, et Fréchuret, Maurice, 1946, *Picasso et la Méditerranée retrouvée,* Nice, Éditions Grégoire Gardette, 1996.

Goggin 1985
Goggin, Mary-Margaret, « Picasso and his Art during the German Occupation », thèse de docorat, Palo Alto, Stanford University, 1985.

Kahnweiler 1952
Kahnweiler, Daniel-Henry, « Huit entretiens avec Picasso », *Le Point,* vol. 7, n° 42, octobre 1952, pp. 22-30.

Kahnweiler 1956
Kahnweiler, Daniel-Henry, « Entretiens avec Picasso », *Quadrum,* n° 2, novembre 1956, pp. 73-76.

Klein 1998
Klein, John, « Matisse après Tahiti : la maturation d'une expérience exotique », dans Le Cateau-Cambrésis 1998, pp. 179-220.

Krauss 1993
Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

Krauss 1998
Krauss, Rosalind, *The Picasso Papers,* New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Labrusse 1996
Labrusse, Rémi, *Esthétique décorative et expérience critique : Matisse, Byzance et la notion d'Orient,* thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 3 vols, 1996.

Labrusse 1998
Labrusse, Rémi, « Un "ensemble concertant"? Matisse et Mallarmé (1931-1932) », dans Corinne Belle (éd.), *L'Atelier des signes : Esthétiques croisées de poètes et de peintres au XXe siècle,* Paris, Presses de l'École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, 1998.

Le Cateau-Cambrésis 1998
Le Cateau-Cambrésis, *Matisse et l'Océanie : Le Voyage à Tahiti,* cat. d'exposition, Musée Matisse, 1998.

Londres 1994
Londres, *Picasso : Sculptor/Painter,* cat. d'exposition, Tate Gallery, 1994.

Los Angeles 1966
Los Angeles, *Henri Matisse,* cat. d'exposition, UCLA Art Galleries, 1966.

Matisse/Couturier/Rayssiguier 1993
Matisse, Henri, Couturier, Marie-Alain, et Rayssiguier, Louis-Bertrand, *La Chapelle de Vence : Journal d'une création,* Marcel Billot (éd.), Paris, Éditions du Cerf, 1993.

Monahan 1995
Monahan, Laurie J., « Taming Violence : *Europa,* Matisse and Myth », dans Brisbane 1995, pp. 111-121.

Monod-Fontaine 1989A
Monod-Fontaine, Isabelle, Anne Baldassari, et Claude Laugier, *Matisse : Collections du Musée national d'art moderne,* Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1989.

Monod-Fontaine 1989B
Monod-Fontaine, Isabelle, *Matisse : Le Rêve ou les belles endormies,* Paris, Adam Biro, 1989.

New York 1992
New York, *Henri Matisse : A Retrospective,* cat. d'exposition, The Museum of Modern Art, 1992.

Nochlin 1980
Nochlin, Linda, « Picasso's Color : Schemes and Gambit », *Art in America,* vol. 68, n° 10, décembre 1980, pp. 105-123, 177-183.

Olivier 1933
Olivier, Fernande, *Picasso et ses amis,* Paris, Stock, 1933 (réimpression 1973).

Paris 1975
Paris, *Henri Matisse : Dessins et sculpture*, cat. d'exposition, Musée national d'art moderne, 1975.

Paris 1992
Paris, *Picasso et les choses : les natures mortes*, cat. d'exposition, Réunion des Musées nationaux, 1992.

Paris 1993
Paris, *Henri Matisse 1904-1917*, cat. d'exposition, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1993.

Paudrat 1987
Paudrat, Jean-Louis (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle*, Paris, Flammarion, 1987.

Rosenblum 1996
Rosenblum, Robert, « La muse blonde de Picasso : Le règne de Marie-Thérèse Walter », traduction par Jean-Louis Houdebine, dans Rubin 1996, pp. 337-383.

Rubin 1972
Rubin, William, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1972.

Rubin 1990
Rubin, William, *Picasso et Braque : L'invention du cubisme*, traduction de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1990.

Rubin 1996
Rubin, William (dir.), *Picasso et le portrait*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux / Flammarion, 1996.

Schneider 1984
Schneider, Pierre, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984.

Seckel 1994
Seckel, Hélène, avec la collaboration de Emmanuelle Chevrière et Hélène Henry, *Max Jacob et Picasso*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994.

Seckel 1998
Seckel, Hélène, avec la collaboration de Emmanuelle Chevrière, *Picasso collectionneur*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.

Spies 1995
Spies, Werner, *Pablo Picasso on the Path of Sculpture*, Munich et New York, Prestel, 1995.

Steinberg 1972
Steinberg, Leo, *Other Criteria : Confrontations with Twentieth Century Art*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1972.

Steinberg 1988
Steinberg, Leo, « Le bordel philosophique » (publication originale en 1972), version revue, traduite de l'anglais par Jean-Louis Houdebine dans *Les Demoiselles d'Avignon*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux-Musée Picasso, 1988, vol. 2, pp. 319-365.

Steinberg 1996
Steinberg, Leo, *Trois études sur Picasso*, traduction de l'anglais par Jean-Louis Houdebine, Paris, Éditions Carré, 1996.

Tériade 1996
Tériade [Efstratias Elestheriades], *Écrits sur l'art*, Alice Tériade (éd.), Paris, Adam Biro, 1996.

Utley 1997
Utley, Gertje, « Picasso and the "Parti de la Renaissance française", The Artist as a Communist, 1944-1953 », thèse de doctorat, New York, Institute of Fine Arts, 1997.

Vallauris 1998
Vallauris et Paris, *Vallauris La Guerre et la Paix Picasso*, cat. d'exposition, Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la céramique, Paris, Musée Picasso, 1998.

Volosinov 1977
Volochinov, V. N. (Mikhaïl Bakhtine), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduction du russe par Marina Yaguello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

Washington 1986
Washington, *Henri Matisse : The Early Years in Nice 1916-1930*, cat. d'exposition, Washington (D.C.), National Gallery of Art, 1986.

Zelevansky 1992
Zelevansky, Lynn (éd.), *Picasso and Braque : A Symposium*, New York, The Museum of Modern Art, 1992.